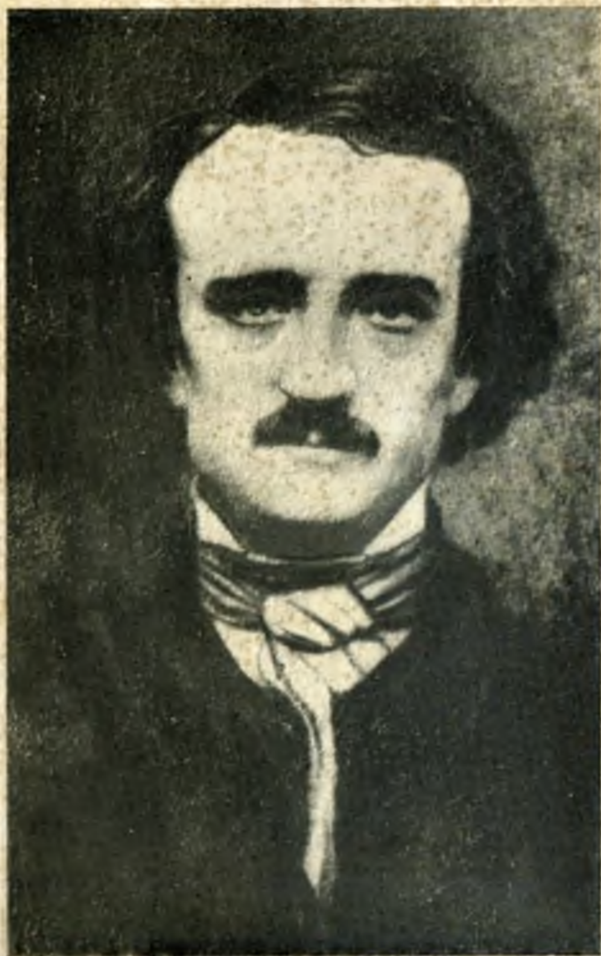
V. BURANELLI



E. A. POE

VINCENT BURANELLI EDGAR ALLAN POE

VINCENT BURANELLI

EDGAR ALLAN POE

În românește de

LIVIA DEAC

EDITURA
PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ
BUCUREȘTI — 1966

Titlul originalului :
EDGAR ALLAN POE
by Vincent Buranelli

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Întrucît pentru informarea cititorului român au fost necesare adnotări suplimentare ale textului original, notele respective, întocmite de redacţie, sînt tipărite în subsolul paginilor, trimiterea la aceste note fiind indicată prin asterisc.

Trimiterile autorului la corpul de *note şi referinţe* sînt indicate, urmîndu-se textul original, cu cifre arabe, pe capitole.

Tabelul cronologic şi bibliografia selectivă sînt reproduse în întregime după original.

Indicele numelor de autori şi al lucrărilor importante citate este întocmit de redacţie.

Citatele în versuri şi în proză din opera lui Edgar Allan Poe, existente în traducere românească sînt reproduse după volumele: *Scrieri alese* de Edgar Allan Poe, în două volume, cu un studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1963 (versurile fiind traduse de Dan Botta şi Emil Gulian iar proza de Ion Vinea) şi *Edgar Allan Poe,* în colecţia *Cele mai frumoase poezii* (traducere de Mihu Dragomir), Editura Tineretului, Bucureşti, 1964. Numele traducătorilor sînt menţionate, pentru fiecare text, în subsolul paginilor.

Editura

Mamei mele

PREFAŢĂ

În ultimii ani s-au scris numeroase studii asupra lui Poe şi au fost publicate atît de multe documente originale, volume de cercetări şi articole, încît se pare că a sosit momentul potrivit pentru o nouă apreciere a lui ca gînditor şi scriitor.

Acest studiu, avînd în primul rînd un caracter critic, preia datele şi aprecierile multor experţi în acest domeniu, urmărindu-le selectiv şi în perspectiva unei interpretări precise, pe care o impune însăşi studierea operei lui Poe. Orice interpretare serioasă a lui Poe trebuie să aibă un caracter personal, întrucît lucrările asupra lui exprimă puncte de vedere atît de contradictorii, încît acest studiu le confirmă sau infirmă principiile de bază.

În ciuda limitelor care nu îngăduie o tratare exhaustivă a problemelor, studiul de faţă reuşeşte să cuprindă aspectele cele mai importante ale creaţiei şi influenţei lui Poe, odată cu cele legate de viaţa lui, sau care i-au condiţionat opera. Acest studiu este aşadar complet, în sensul că nu a omis, din lipsă de spaţiu, nici o problemă majoră. În acest sens lucrarea este completă, ur-

mînd ca cititorul să aprecieze singur dacă analiza e justificată de date.

Autorul îşi exprimă recunoştinţa sa profesorului Thomas A. Mabbott, pentru opiniile critice formulate la lectura manuscrisului. Profesorul Mabbott, a cărui ediţie completă a operelor lui E. A. Poe, ce urmează să apară la Editura Universităţii Harward, va fi şi cea definitivă, a sacrificat cu generozitate din timpul şi erudiţia sa, contribuind substanţial la înlăturarea unor lipsuri.

V. B.

TABEL CRONOLOGIC

1809 La 19 ianuarie se naşte la Boston Edgar Poe.

1811 Moare mama lui Poe, la Richmond ; rămas orfan, este luat de familia John Allan şi botezat Edgar Allan Poe.

1815 Pleacă în Anglia împreună cu familia Allan.

1820 Se întoarce la Richmond împreună cu familia Allan.

1826 Intră la Universitatea din Virginia şi se logodeşte cu Elmira Royster ; logodna e curînd ruptă de părinţii ei.

1827 Părăseşte universitatea, se ceartă cu John Allan şi pleacă la Boston, unde intră în armata Statelor Unite. Publică *Tamerlan şi alte poeme.*

1829 După moartea doamnei Allan este scos din cadrele armatei. Publică *Al Aaraaf, Tamerlan şi poeme mărunte.*

1830 Intră la Academia Militară West Point, de unde e dat afară, deoarece John Allan refuză să-i acorde sprijin financiar.

1831 Începe o perioadă obscură la New York şi Baltimore. Publică *Poeme.*

1832 Rămîn incerte locurile pe unde a trecut. Publică *Metzengerstein.*

1833 Cîştigă cu nuvela *Manuscris găsit intr-o sticlă* premiul oferit de revista *Saturday Visiter* din Baltimore.

1834 Moare John Allan ; Poe nu e menţionat printre moştenitori.

1835 În decembrie devine redactor la *Southern Literary Messenger*. Publică *Berenice, Morella, Hans Pfaal.*

1836 Se însoară cu verişoara sa, Virginia Clemm. Publică un articol asupra romanului *Zîna vinovată* de Drake.

1837 Obligat să părăsească *Southern Literary Messenger,* pleacă în ianuarie la New York.

1838 Publică *Povestea lui Arthur Gordon Pym* înainte de a pleca la Philadelphia, unde îi apare *Ligeia.*

1839 În iunie, devine redactor la *Burton's Gentleman's Magazine.* Publică *William Wilson, Prăbuşirea casei Usher, Discuţia între Eiros şi Charmion, Palatul bîntuit.*

1840 Lucrează la criptograme ; în iunie pleacă de la *Burton's Gentleman's Magazine,* intenţionînd să scoată o revistă proprie, *Penn Magazine.* Publică *Povestiri groteşti şi extraordinare, Omul din mulţime* şi un articol asupra volumului *Vocile nopţii* de Longfellow.

1841 În aprilie, devine redactor la *Graham's Magazine.* Publică *Crimele din Rue Morgue, O pogorîre în Maelstrom* şi o recenzie asupra *Eseurilor* lui Macaulay.

1842 În mai, pleacă de la *Graham's Magazine*, sperînd să-şi înfiinţeze propria revistă, *Stylus*. Publică *Lenore, Portretul oval, Masca morţii roşii, Misterul Mariei Roget,* recenzii asupra romanului *Barnaby Rudge* de Dickens, asupra volumelor *Balade şi alte poeme* de Longfellow şi *Poveşti repovestite* de Hawthorne.

1843 Cîştigă un premiu de la *Dollar Newspaper* din Philadelphia pentru *Cărăbuşul de aur*. Publică *Hruba şi pendulul, Inima care-şi spune taina, Pisica neagră.*

1844 Se mută la New York, unde va locui pînă la sfîrşitul vieţii. Publică *Farsa cu balonul, Îngropat de viu, Lada dreptunghiulară.*

1845 Publică *Corbul*, care face brusc senzaţie ; în martie, Poe devine redactor la *Broadway Journal*. Publică *Povestiri, Corbul şi alte poeme.*

1846 Asistă la sfîrşitul apariţiei lui *Broadway Journal* ; în ianuarie se mută la căsuţa lui din Fordham. Publică *Balerca de Amontillado, Literaţii, Filozofia compoziţiei* şi un studiu asupa *Poemelor* lui Bryant.

1847 La 29 ianuarie, după o boală chinuitoare, moare Virginia Poe. Poe rămîne descumpănit. Publică *Domeniul din Arnhein, Ulalume.*

1848 Are o legătură sentimentală cu doamna Whitman : ţine o conferinţă cu subiectul *Principiul poetic*. Publică *Evrika*.

1849 Legături sentimentale cu doamna Richmond şi doamna Shelton (Elmira Royster). Publică *Către Annie, Annabel Lee, Eldorado, Clopotele,* o recenzie asupra lucrării *Fabulă pentru critici* de Lowell.
La 7 octombrie Poe moare la Baltimore.

Capitolul 1

POZIŢIA LUI POE

Edgar Allan Poe este personalitatea cea mai complexă din întreaga galerie de autori americani. Nici un alt scriitor nu a înmănuncheat trăsături psihologice atît de contradictorii, nu a oferit cititorilor aspecte atît de diverse sau a constituit subiectul unor dispute atît de îndîrjite. În comparaţie cu Poe, scriitori ca Hawthorne, Melville şi Faulkner sînt destul de uşor de clasificat, în vreme ce Edwards, Cooper şi Hemingway se disting cu o claritate de cristal. Poe se opune interpretărilor superficiale şi generalizărilor largi. Orice analiză convingătoare a operei sale, ca şi orice relatare autentică a vieţii sale, trebuie să pornească de la acest adevăr fundamental.

Poziţia lui Poe nu este determinată în primul rînd de geniul său întunecat. Nu se poate totuşi nega că datorită groazei, teroarei, fanteziilor stranii şi anomaliilor psihologice prezente în scrierile sale, Poe însuşi a contribuit prin succesul obţinut, la formarea unei anumite opinii. Imaginile gotice au determinat criticii să studieze mai ales efectele tari, ignorînd aproape complet celelalte aspecte. S-a constituit, astfel, treptat, o imagine, foarte răspîndită, asupra lui Poe, creată de lucrări gen : *Corbul*, *Crimele din*

Rue Morgue, Prăbuşirea casei Usher, Hruba şi pendulul, Inima care-şi spune taina şi *Pisica neagră.*

Asemenea titluri atrag atenţia, şi e foarte firesc ca elementele de bază ale operei lui Poe să pară un amalgam de coşmaruri — un amalgam literar, plin de elemente morbide, de nebunie, moarte, crime înspăimîntătoare, sinistre dezgropări de cadavre şi ţipete în miez de noapte. E firesc ca însuşi echilibrul mintal al autorului să devină suspect, Poe apărînd ca un psihopat talentat, care îşi descrie cu o perfectă măiestrie nestabilitatea şi apucăturile anormale. De aici, vechea teorie, persistentă şi larg răspîndită, că silueta sumbră a lui Edgar Poe bîntuie permanent paginile poveştilor şi poemelor sale. S-a afirmat că Poe ar fi folosit la infinit acelaşi personaj masculin — de fapt, propria sa persoană —, personaj ce revine obsedant sub masca melancolică, neurastenică, halucinantă, dementă sau pe jumătate dementă a eroilor săi : Roderick Usher, Egaeus, William Wilson, Cornelius Wyatt, Montresor, Hop-Frog, Metzengerstein.

Această concepţie asupra lui Poe nu este numai generală, în sensul că place publicului larg, ci a fost însuşită şi de criticii literari, mai ales de cînd Walt Whitman a susţinut-o într-un pasaj citat permanent :

„Am visat odată un vas, prins la miezul nopţii într-o furtună. Nu era o corabie mare, bine echipată, nici un vapor maiestuos, condus de o mînă sigură prin uragan, ci părea mai degrabă unul dintre micile şi minunatele iahturi cu pînze pe

care le văzusem deseori ancorate, dansînd grațios pe apele din jurul New Yorkului, sau mai sus, pe canalul de la Long Island. Iahtul rătăcea cu pînzele sfîșiate și cu catargele rupte prin lapovița, vîntul și valurile nopții. Pe punte se afla silueta firavă, subțire, frumoasă a unui bărbat întunecat, ce părea să se bucure de groaza, ceața, furtuna și destrămarea în mijlocul căreia se găsea și a căror victimă era. Silueta din visul meu îngrozitor putea fi Edgar Poe, spiritul său, soarta sa, poemele sale, ele însele niște vise îngrozitoare." [1]

Deși aprecierea lui Walt Whitman nu poate fi considerată falsă, Poe a încercat în mare măsură, prin activitatea sa critică, să destrame acest „vis îngrozitor", să-l anuleze prin fapte de care Whitman n-a ținut seama și să atenueze coerența visului. Există și păreri opuse celei a lui Whitman. S-a spus despre Poe că e un actor și umorist.[2] A fost descris ca un artist care și-a ales temele exclusiv pentru efectul lor, un artist care a lucrat cu un material de construcție la fel de puțin solid ca și cel utilizat de imaginația sa fertilă. Dacă îl considerăm pe Poe un obsedat, numai pentru faptul că povestitorul din *Pisica neagră* este un obsedat, atunci putem afirma că și F. Cooper a fost indian sau W. Irving colonist olandez.[3]

Sublinierea excesivă a trăsăturilor normale ale lui Poe reprezintă o eroare justificată, căci ne îngăduie să stabilim o medie mai aproape de adevăr decît oricare dintre părerile extreme. Este foarte greu ca Poe să fie corect studiat din punct

de vedere biografic sau artistic, deoarece analizarea ideilor, sentimentelor şi temperamentului unei personalităţi atît de complexe poate fi deseori privită cu mare îndoială şi aprig discutată. Astfel însă vom înţelege, cel puţin, varietatea multiplă a elementelor ce-i compun personalitatea şi care apar în literatura sa.

Poe este, deopotrivă, un visător fantezist *(Valea neodihnei)* şi un logician cerebral *(Scrisoarea furată)*. Ştiinţa îl pasionează *(Evrika)*, iar abstracţiile ei îl influenţează penibil *(Către ştiinţă)*. Se izolează ferm de realitatea factică *(Ligeia)* şi o examinează în amănunte *(Bordeiul lui Landor)*. Foloseşte melancolia *(Prăbuşirea casei Usher)*, umorul *(De ce micul francez îşi ţine mîna în eşarfă)*, burlescul *(Bon Bon)* şi realismul *(Balerca de Amontillado)*. Obsesiile oribile îl fascinează *(Inima care-şi spune taina)* şi admiră încîntat frumuseţea eterică *(Către Helen)*.

Este fals să-l considerăm un fel de artist al coşmarurilor, al halucinaţiilor, crimelor groaznice şi frumuseţilor stranii, sau un geniu poetic intuitiv care exersează o logică pretenţioasă, atunci cînd nu se pierde în labirintul tenebros al psihologiei patologice. Pe de altă parte, Poe nu este nici un scriitor alegoric rece, închis într-un turn de fildeş, departe de contactul cu lumea. Poe este un visător (în sensul cel mai larg al cuvîntului), şi orice studiu analitic asupra operei sale trebuie să ţină seama şi de activitatea lui ca raţionalist, om de ştiinţă, farsor, umorist şi critic literar şi social.

Capitolul 2

FUGA DIN REALITATE

Poe era tipul de scriitor care trebuia să scape din cînd în cînd de vulgarităţile vieţii obişnuite ca să nu înnebunească. La fel ca mulţi alţi artişti, el s-a retras în propria-i imaginaţie pentru a scăpa de discuţiile politice de la birou, de proprietăresele de pensiuni, de umilinţele din partea societăţii, de datoriile hărţuitoare şi de încurcăturile băneşti. Imaginaţia lui, canalizată în direcţii ciudate, şi nu întotdeauna conforme dorinţei sale i-a furnizat cel puţin un material pe care il va traduce în literatură.

I ROMANTISMUL

Pericolul de a lega subiectele morbide ale lui Poe de viaţa şi concepţia lui apare mai evident dacă îl plasăm pe scriitor în epoca sa şi în cadrul unei tradiţii literare continue. Poe nu a fost primul scriitor care a unit frumosul cu straniul în poezie, şi nici primul care a folosit fantezia, groaza şi teroarea în nuvelele sale. Aceste mijloace deveniseră monedă curentă în literatura europeană şi apăruseră destul de des şi în literatura americană. Poe a debutat într-un moment de mare agitaţie romantică.

Romantismul său corespundea tipului obişnuit al epocii, Poe fiind unul dintre scriitorii americani cei mai apropiaţi de Byron, Keats, Shelley, Hugo, Heine, Leopardi şi Puşkin. Deşi nu s-a conformat întotdeauna idealului romantic, pe care cu timpul a început să-l deprecieze, să-l corupă, adăugîndu-i calităţi străine şi incompatibile, totuşi prezenţa acestui ideal poate fi identificată de-a lungul întregii sale cariere, de la *Tamerlan* (1827) şi *Al Aaraaf* (1829) pînă la *Evrika* (1848) şi *Către Annie* (1849). Cu volumul de versuri *Tamerlan şi alte poeme*, Poe a apărut iniţial în faţa publicului cititor drapat în mantia poetului romantic, gen Byron, declamînd despre mîndrie, putere, pesimism, dragoste, deposedare şi moarte. Poeţii romantici maturizîndu-se precoce, Poe a publicat acest volum la numai 18 ani. Toţi poeţii romantici aveau sentimentul că geniul îi desparte de umanitate ; Poe a simţit la fel ca ei şi şi-a formulat părerea într-un pasaj din *Marginalia*, care, cu toată aparenţa impersonală, nu i se poate aplica decît lui.

„Uneori m-am amuzat încercînd să-mi imaginez care ar fi soarta unui individ înzestrat sau, mai bine zis, împovărat cu un intelect mult superior rasei sale. Bineînţeles, un astfel de individ e conştient de superioritatea sa şi nu poate să îşi ascundă acest sentiment, căci altfel ar deveni om obişnuit. Îşi face duşmani pretutindeni. Părerile şi modul său de a raţiona fiind radical diferite de cele ale întregii omeniri, va fi considerat cu siguranţă nebun. Ce groaznic de dureroasă este o asemenea situaţie! Iadul nu ar

putea inventa o tortură mai cumplită decît aceea de a ți se atribui o slăbiciune anormală din cauza unei forțe anormale." [1]

Romantismul a implicat opoziție față de autorități, deoarece romanticii nu admiteau superioritatea nimănui. Nici Poe nu a recunoscut întîietatea cuiva, deși niciodată nu s-a lăsat atras atît de mult de probleme practice încît să devină un rebel ca Byron. În *Evrika,* Poe afirmă: „Nu există ființă gînditoare care într-un moment luminos al vieții ei de gîndire să nu se fi simțit pierdută în labirintul eforturilor inutile de a înțelege sau a crede că ar putea să existe ceva *mai măreț decît propriul său suflet".* [2] Poe vroia să sugereze că el însuși a încercat acest sentiment de dezamăgire. Niciodată nu a fost exprimată în literatura americană o noțiune de un romantism atît de autentic.

Romantismul a reprezentat în parte o poză a adepților săi. Poe, mai norocos ca mulți poeți romantici, a avut la îndemînă un număr de poze gata făcute pentru cele mai diverse situații. Cînd dorea să joace rolul aristocratului byronian, se referea la istoria familiei, ignorînd ambițiile, slăbiciunile și eșecurile părinților, la strămoși oarecum mitici, de sînge normand, german, britanic și irlandez, la un bunic real al tatălui său, fost subofițer în armatele de patrioți din timpul Revoluției și prieten cu Lafayette. Se poate ca Poe să fi văzut în această moștenire mai mult decît un filon aristocratic. Ducea viața unui *gentleman* din vechea colonie engleză. *„Eu sînt,* îi plăcea lui să spună, *un Virginian".*

Alteori, tot după moda romantică, apărea în poza eroului tragic — vlăstarul nefericit al unor actori ambulanţi. Îi plăcea zvonul, absurd de altfel, că ar fi fost nepotul lui Benedict Arnold*. Avea înclinaţia de a face pe omul cu personalitate misterioasă şi, în diverse momente ale vieţii, şi-a ales pseudonime ca Henri le Rennet şi Edgar A. Perry.

Credincios romantismului său, Poe a inventat şi o expediţie byroniană în Europa, dusă în numele eroismului şi al libertăţii. Aflăm astfel că a pornit să-i ajute pe greci să cîştige lupta de eliberare, dar că nu a mai ajuns în Grecia, fiind abătut din drum prin Rusia, de unde cu ajutorul consulului american din Petersburg, a reuşit cu greu să se întoarcă acasă. Iată ce fel de călătorie ar fi vrut să facă retrospectiv[3].

Poe a adoptat poza *poetică* a romanticilor ca un lucru firesc, cu atît mai mult cu cît arăta ca un poet. Şi-a făcut desigur portretul în descrierea lui Roderick Usher: *„...culoarea cadaverică a feţei ; apoi ochii mari, străvezii şi fără seamăn de luminoşi ; buze cam subţiri şi foarte pale... un nas subţirel şi coroiat, de tip ebraic, bărbia fin rotunjită... părul mai molatic şi mai subţire decît firul de păianjen... alcătuiau o înfăţişare de neuitat“.*** Această descriere se poate întîlni şi în alte portrete din literatura lui. Evident, Poe a găsit o prezentare potrivită şi portretele o con-

* *Benedict Arnold* (1741—1801), general american din timpul războiului pentru independenţă.

** Traducere de Ion Vinea ; vezi *Edgar Allan Poe — Scrieri* — vol. I.

firmă. Înfăţişarea lui de poet a mărit efectul recitării poeziilor în saloane.

Poe avea o aplecare pentru teatral, ca toţi poeţii romantici. Părinţii îi lăsaseră o moştenire teatrală de la care să pornească. Nu i-a imitat, însă, devenind şi el actor. Pe de altă parte îi lipsea talentul de a scrie piese — nu şi-a terminat niciodată singura dramă *(Politian)* —, deşi lucrările sale abundă în efecte de scenă şi elemente melodramatice, ca lumina sinistră din *Masca morţii roşii,* camerele voit întunecoase din *Scrisoarea furată,* arhitectura fantastică din *Domeniul din Arnheim,* decorul baroc, completat de mirosul de tămîie şi muzica dulce din *Întîlnire,* mascarada sălbatică din *Hopa-Hop.*

Începutul secolului al XIX-lea a adus moda pseudoorientalismului. Poeţii plecau spre Est — sau spre ceea ce considerau ei a fi Estul — chemaţi de nume misterioase, cu silabe romantice, ce evocau depărtările, timpurile străvechi şi oamenii ciudaţi. *Kubla Khan* de Coleridge, *Giaurul* de Byron şi *Lalla Rookh* de Moore sînt cîteva exemple concludente. *Israfel* şi *Al Aaraaf* de Poe continuă această tradiţie. Era epoca voiajelor spre capătul pămîntului *(Arthur Gordon Pym)* şi a călătoriilor în regiunile sălbatice *(Astoria* şi *Jurnalul lui Julius Rodman).*

Pe plan literar, începutul secolului al XIX-lea vădeşte o preferinţă pentru elementul gotic : folclorul straniu, legendele macabre, întîmplările supranaturale, istoria medievală, mormintele uitate şi mînăstirile în ruine. Pe aceste teme s-a constituit o literatură care şi-a exercitat puternic

influenţa pe cele două maluri ale Atlanticului. Din Germania a pornit un gen special : goticul sumbru, care a pătruns în multe ţări prin lucrările uimitoare ale lui Ludwig Tieck* şi E.T.A. Hoffmann, autorul popularelor *Povestiri ale lui Hoffmann*. Tieck şi Hoffmann au avut adepţi în toate ţările şi şi-au găsit imitatori pretutindeni. Arta lor viguroasă a traversat oceanul şi a influenţat în America opera lui Charles Brockden Brown ** şi a lui Nathaniel Hawthorne [4].

Elementul gotic i-a furnizat lui Poe o ambianţă literară perfect adaptată gustului şi talentului său. Se poate ca el să nu fi citit niciodată pe Tieck şi Hoffmann în original, dar şi-a dat perfect seama de contribuţia lor din traduceri şi de la urmaşii lor englezi, francezi şi americani. Problema „sumbrului germanic" ca mijloc literar a fost subiectul unei lungi discuţii în *Blackwood's Magazine*, revistă pe care Poe o urmărea îndeaproape. Importanţa revistei *Blackwood* în dezvoltarea artistică a lui Poe a fost covîrşitoare, deoarece i-a oferit teoria povestirii gotice şi exemple practice cum să scrie în acest gen. În acelaşi timp i-a arătat cum un material extrem de valoros poate fi extras din cazuri reale, din analele criminale şi psihiatrice. [5]

Ca redactor, Poe s-a ţinut la curent cu mişcarea şi curentele literare, ca scriitor şi critic, a folosit tema gotică cu conştiinţa clară a va-

* *Ludwig Tieck* (1773—1853), scriitor romantic german, de inspiraţie fantastică.

** *Charles Brockden Brown* (1771—1810), romancier şi publicist american.

lorii ei pentru scopurile sale literare în general şi pentru scopurile sale particulare în special. Poe a recunoscut influenţa lui Tieck în *Povestiri repovestite* de Hawthorne şi legătura dintre baronul von Jung din *Mistificări* şi literatura lui Tieck. Cititorii sînt informaţi de Poe că un volum de Tieck se afla pe masa din biroul lui Roderick Usher. Poveştile de groază ale lui Poe nu au fost deci scrise la întîmplare, ci conform unei teorii, unui scop precis. Teoria se află expusă într-o scrisoare către Thomas White, pentru care lucra la *Southern Literary Messenger*.

„Istoria tuturor revistelor arată limpede că toţi cei care au atins celebritatea sînt îndatoraţi lucrărilor asemănătoare prin natura lor lui Berenice... *Spun asemănătoare prin* natura *lor. Mă întrebaţi în ce constă această* natură *a lor? In absurdul amplificat pînă la grotesc, în elementul de groază dus pînă la oribil, în caracterul spiritual exagerat pînă la burlesc, în factorul de neobişnuit transformat în straniu şi mistic... Pentru a fi apreciat trebuie să fii* citit, *iar aceste elemente sînt căutate cu aviditate de cititori... De exemplu :* Manuscris găsit într-un azil de nebuni *şi* Monos şi Daimonos *au apărut în* London New Monthly, *iar* Confesiunile unui mîncător de opium *şi* Omul din clopot, *în revista* Blackwood". [6]

Deoarece subiectele sale seamănă deseori cu cele de mai sus, Poe a fost acuzat de detractorii săi de a fi doar un epigon al scriitorilor gotici. Poe a răspuns pe două căi. În prefaţa la *Po-*

vestiri groteşti şi extraordinare a mărturisit că a lucrat pe un material folosit de scriitorii germani şi de către imitatorii lor europeni şi americani. Apoi, pentru a contracara acuzaţia de lipsă de originalitate şi de plagiat, a adăugat cu emfază : *„Dacă în multe din operele mele groaza a fost elementul principal, eu afirm că groaza nu provine numai din literatura germană, ci din suflet — iar eu am extras-o exclusiv din sursele ei legitime şi am condus-o spre un ţel legitim"*.[7] Poe mărturiseşte că a adăugat un element fundamental la ceea ce a împrumutat, dînd vechilor teme un nou impuls, pe care nu l-ar fi avut niciodată doar pe baza unui fundament literar — un impuls extras, după cum vom vedea, din propria sa viaţă. Atunci cînd se studiază alegerea subiectelor de către Poe ar trebui ţinut seama de existenţa şi popularitatea acestui gen de literatură, cît şi de faptul că Poe i-a înţeles clar utilitatea pragmatică. Poe nu a popularizat povestirile oribile si teribile, ci s-a specializat în ele deoarece a descoperit că sînt populare.

Nu e vorba numai de o problemă literară. În America, şi în special la New York, ştiinţele oculte deveniseră foarte la modă.[8] Mesmerismul (hipnoza) înflorea paralel cu spiritismul, frenologia, astrologia, apariţiile de fantome şi revelaţiile cosmice. Cercurile se întîlneau la şedinţe de spiritism şi ascultau bătăile picioarelor mesei. Mediumurile făceau averi de pe urma credulităţii maselor, iar scriitorii încercau să-şi cîştige existenţa speculînd această credulitate în operele lor.

Poe a considerat hipnoza ca cea mai potrivită temă de exploatat în lucrările sale. Transa hipnotică a devenit la el o temă plină de forţă. *Revelaţia mesmerică* a părut atît de autentică, încît unii cititori i-au scris că experienţa descrisă de el atît de detailat semăna aidoma cu propriile lor experienţe. Trebuie să ne închipuim ce uimiţi au fost cînd au aflat din comentariile sale că nuvela era produsul purei imaginaţii.

Poe a asimilat toate aceste elemente stranii şi anormale propriilor sale cunoştinţe despre antichitatea europeană străveche, venerabilă, legendară şi pe jumătate uitată. În copilărie şi-a petrecut cîţiva ani în Anglia, unde a urmat şcoala la Stoke Newington şi a văzut clădirea care formează decorul povestirii *William Wilson.*

„Cele dintîi amintiri ale vieţii mele de şcolar sînt legate de o casă mare şi ciudată, în stil elizabetan, aşezată într-un sat înnegurat din Englitera, cu o mulţime de arbori uriaşi şi noduroşi şi în care toate casele erau nespus de vechi" *.

Poe a apelat deseori la aceste amintiri pentru decorurile din *Prăbuşirea casei Usher,* povestire în care descrie soarta unei clădiri gotice ruinate şi destinul unei familii aristocratice în decădere („casă" în cele două sensuri ale cuvîntului). Cunoştea sentimentul pe care îl încearcă un om cu imaginaţie în clipa cînd se întîlneşte faţă în faţă cu trecutul gotic.

* Traducere de Ion Vinea, *op. cit.*

Mişcarea romantică a reprezentat o reacţie împotriva clasicismului şi a accentului pe înţelepciunea olimpiană a intelectului abstract. Romanticii, preferînd să fie concreţi şi personali, au abandonat regulile clasice ale trecutului, au dat prioritate experienţei individuale, solicitînd de la ea o fantezie bogată şi practică din punct de vedere artistic şi au căutat noi forme de a o exprima. Străduindu-se să surprindă valori şi adevăruri care scapă intelectului, romanticii erau gata să consulte tot ceea ce le oferea imaginaţia — viziuni sau coşmaruri.[9]

Şi în această privinţă, Poe s-a dovedit un adevărat romantic. Una dintre convingerile sale fundamentale era legată de acea cunoaştere specială şi certă ce nu poate fi dobîndită decît în vis. Nu se referea însă la somn, ci la acele momente de veghe, cînd te apropii de vis, cînd aluneci într-o lume proprie, creată de tine însuţi, în care simţurile nu mai poartă amprenta realităţii pămîntene, iar raţiunea încetează de a mai judeca. Lumea reveriilor, a viselor, a stărilor de veghe, a transelor şi stărilor hipnotice şi chiar a momentelor de beţie şi halucinaţie. Povestitorul din *Eleonora* exprimă părerea lui Poe, relevînd faptul că adevărurile profunde pot fi descoperite prin „anomalii de gîndire" şi adaugă : *„Cei ce visează ziua află multe lucruri ce scapă celor ce visează numai noaptea. În viziunile lor cenuşii, ei surprind sclipiri ale eternităţii şi simt o adîncă fericire cînd, trezindu-se, îşi dau seama că au fost pe punctul de a descoperi marele secret"*.

Poe aprecia deosebit aceste vise fără somn. Apropiindu-se de ele cu o curiozitate poetică şi ştiinţifică, era hotărît să le smulgă secretele. A început prin a-şi cerceta cu o exactitate meticuloasă stările psihologice din clipele dintre veghe şi somn, şi, dîndu-şi seama că mintea îi era dominată de umbre de idei *„mai mult psihice decît intelectuale"*, a reuşit să şi le stăpînească într-o măsură oarecare. Metoda o comentează în *Marginalia* :

„Între aceste «fantezii» care conţin un extaz plăcut şi cele mai plăcute extaze ale lumii de veghe sau de vise e o depărtare egală cu cea dintre paradis şi teologia lui Northman. Contemplu aceste viziuni, chiar în momentul cînd ele apar, cu o veneraţie care moderează sau atenuează extazul. Le privesc astfel cu convingerea (care pare să facă parte chiar din extaz) că această stare este mai presus de natura umană — fiind o manifestare a spiritului lumii externe... Ca şi cum cele cinci simţuri ar fi înlocuite cu alte cinci mii, nemuritoare... În experienţele care ţin seama de acest scop, am mers pînă acolo încît, mai întîi, am verificat (atunci cînd sănătatea mintală şi fizică este bună) existenţa acestei stări... Apoi am căutat să previn omiterea momentului de care vorbesc — momentul unirii stării de veghe cu cea de somn —, pentru a preveni cu ajutorul voinţei omiterea momentului de limită spre somn. Nu aş putea continua *starea — nu aş putea transforma momentul în altceva decît un moment —, dar aş putea să mă întorc din acest moment*

înapoi la veghe și astfel să trec momentul însuși în domeniul memoriei, *să duc impresiile, sau, mai bine spus, amintirile (deși pentru o perioadă foarte scurtă), într-o zonă în care să le pot urmări cu puterea analizei"* [10].

Poe evoca din subconștient semivise cu o semnificație unică. Ele i-au deschis un univers sublim, peste ale cărui hotare facultățile sale obișnuite din timp de veghe nu puteau să treacă. Nu toate introspecțiile creatoare i-au parvenit astfel. Datorăm însă experiențelor sale ca somnambul viziuni de o frumusețe eterică — viziuni care au dus la poeme ca *Adormita, Israfel* și *Lenore*.

Comentînd *Undine,* Poe a deplîns *„caracterul nostru național antiromantic"* [11]. Nu e nevoie să spunem că prin această frază încearcă să se apere. Adevărul nu este ușor de apreciat, de vreme ce publicul american avea preferințe romantice, cel puțin în ceea ce privește gustul pentru povestiri gotice. Cititorii au cunoscut astfel și povestirile gotice ale lui Poe. Publicul, rece la versurile foarte lirice, a apreciat muzica stranie a *Corbului* și l-a făcut pe poet celebru.

Nu este posibil ca Poe să fi susținut cu seriozitate că a fost ignorat. A fost greșit înțeles nu din cauza romantismului său, ci fiindcă a abandonat romantismul în momentul cînd a început să cerceteze universul artistic pe care îl descoperise, ignorînd convențiile pe care le moștenise. Poe a devenit un precursor al simbolismului și suprarealismului, descoperind noi căi de a revela lucruri aflate prea adînc în spiri-

tul său pentru a fi exprimate prin cuvinte obişnuite. Experimentînd cu propriile simţuri, el a notat : *„Putem să dublăm oricînd frumuseţea unui peisaj atunci cînd îl privim cu ochii întredeschişi"*, ceea ce constituie o aluzie la viitorul impresionism.[12] Poe a observat că sub privirile sale obiectele fizice capătă forme bizare şi minunate. Chiar în primul lui volum de poezii, în *Tamerlan,* poetul afirma :

Eu ochiul mi-am oprit ades,
Şi slova de-nţelesuri grea
Simţeam cum parcă se topea
În viziuni — fără-nţeles. *

Mare parte din opera sa ulterioară va încerca să găsească explicaţia la această problemă.

Poe a apelat la filozofia romantică în sprijinul literaturii romantice. A studiat idealismul german, numit *Naturphilosophie,* iniţiat de Kant, şi a ajuns la Hegel prin Fichte şi Schelling. Schelling l-a influenţat puternic pe Coleridge, iar amîndoi pe Poe, care le-a folosit ideile ca să dărîme în imaginaţia sa lumea ordinară pentru a o reconstrui apoi, tot în imaginaţie, după propriile sale dorinţe. Crearea universului şi prăbuşirea lui apocaliptică sînt temele din *Colocviu între Monos şi Una, Discuţie între Eiros şi Charmion* şi *Puterea cuvintelor*. Poe şi-a adunat ideile şi imaginile în *Evrika,* poem în care, după

* Traducere de Mihu Dragomir *Cele mai frumoase poezii — Edgar Allan Poe.*

ce trasează evoluţia cosmosului, îi descrie structura şi îi anticipează soarta la sfîrşitul timpului. În acest poem, Poe se adresează *„visătorilor şi celor care cred în vise ca singure realităţi"*.[13] Urmînd drumul romanticilor, Poe a apelat la artă şi ştiinţă ca alternative la ceea ce se numeşte de obicei realitate (ignorînd însă o altă cale romantică de evadare, istoria, care nu l-a interesat în mod special).

II ŞOCUL EXPERIENŢEI

Am încercat deocamdată o expunere exactă asupra lui Poe, arătînd că imaginaţia lui puternică a transformat în ficţiune şi poezie elementele furnizate de mediu şi de lecturi. Dacă ne-am opri aici, am putea să fim de acord cu cei care, pur şi simplu, îl consideră pe Poe drept un artist romantic de tradiţie gotică, un Brockden Brown mai important. *Prăbuşirea casei Usher* se poate explica la fel ca nuvela gotică *Fiica lui Rappaccini* de Hawthorne.

În orice caz, maniera lui Poe de a-şi trata subiectele e diferită şi mai concretă decît la Brown sau Hawthorne. Superioritatea sa depăşeşte o simplă problemă de ordin artistic, deoarece în scrierile sale macabre există un realism violent, neegalat de alţi scriitori americani, autori de lucrări similare. În scrieri ca : *Pisica neagră, Inima care-şi spune taina, Ligeia, Hruba şi pendulul* nu întîlnim o melancolie superficial romantică şi nici o fantezie dramatică, de stil

gotic. E imposibil să nu ne dăm seama că aceste povestiri ne emoţionează prin fondul lor de experienţă personală, indiferent de motivele practice sau artistice care l-au determinat să le scrie.

În ciuda afiliaţiilor lui la mişcarea romantică, Poe nu poate fi numit un poet romantic. Niciodată, nici chiar în perioada dinaintea maturizării, nu a fost un sentimental şi un sensibil, conform definiţiei romanticilor, şi nu s-a lăsat pradă efuziunilor sentimentale. Motivul l-a constituit o trăsătură nativă, amplificată, adîncită, întărită de o bună cunoaştere a felului cum lucra imaginaţia sa, care nu l-a condus invariabil spre cel de al nouălea cer al lui Platon, unde să poată comunica în extaz cu frumuseţea transcendentală. Încetul cu încetul, această trăsătură l-a împins spre un infern cu atît mai insuportabil cu cît era subiectiv, un infern specific gîndurilor şi sentimentelor lui.

Avîntul imaginaţiei, minunat atîta vreme cît îl stăpînea, îşi lua deseori zborul, nu numai neîndrumat, dar şi pe căi greşite. Poe, care a apelat la imaginaţie împotriva raţiunii abstracte, a trebuit să recunoască faptul că se afla deseori în situaţia lui Frankenstein *. Plecat în căutare a unor viziuni încîntătoare, ajungea să se distreze cu spectre oribile. De două ori, în *Marginalia* şi în *Îngropat de viu,* Poe îşi previne cititorii,

* Savant german, eroul unui roman de scriitoarea engleză Mary Wollstonecraft Shelley (1797—1851). Frankenstein creează din bucăţi de cadavre, provenite din săli de disecţie şi cimitire, o fiinţă care se dovedeşte un monstru.

în termeni aproape identici, să nu se bizuie pe imaginaţie pentru a-şi elibera spiritul, cînd acesta a fost rănit de realităţile brutale.

„Există momente — cînd, chiar în ochii cumpătaţi ai Raţiunii, lumea tristei noastre umanităţi trebuie să capete aspectul Iadului ; imaginaţia Omului nu e însă un Carathis, ale cărui caverne să poată fi explorate fără riscuri... Din nefericire, fioroasele legiuni de spaime sepulcrale nu pot *fi considerate ca simple imaginaţii. Întocmai ca demonii în tovărăşia cărora Afrasiab a călătorit de-a lungul fluviului Oxus, ele trebuie să doarmă, sau să ne devore — trebuie lăsate să doarmă, sau altfel pierim."* [14]

Cele afirmate de Poe poartă, fără îndoială, o amprentă autobiografică. Cînd a aşternut aceste cuvinte, scriitorul era mult înaintat în cunoştinţele empirice pe care le poseda asupra *„fioroaselor legiuni de spaime sepulcrale"*. Imaginaţia sa apreciase în mod real limitele groazei, deoarece lumea îi rănise sufletul şi îl lăsase zdrobit, slăbit şi vulnerabil la coşmarurile care nu aşteptau somnul pentru a-şi anunţa sosirea.

Poe a înfruntat romantismul şi a ieşit din el de nerecunoscut şi de neînţeles pentru poeţii romantici. Nu şi-a putut menţine poza byroniană, deoarece nu avea personalitatea puternică şi hotărîrea fermă a lui Byron. Nu a putut deveni un Keats american, deoarece, artistic vorbind, a fost mai mult decît un liric eteric. O explicaţie convingătoare o reprezintă faptul că a trecut printr-o serie de calamităţi care l-ar fi clătinat pe Byron şi l-ar fi distrus pe Keats.

Natura lui Poe moştenise o slăbiciune fatală, un fond de melancolie morbidă, care îl cuprindea chiar în clipele cele mai fericite, aşa cum ne-o dovedeşte o scrisoare către John Pendleton Kennedy, trimisă în perioada destul de prosperă a colaborărilor la revista *Southern Literary Messenger* :

„Sentimentele mele în acest moment sînt într-adevăr deplorabile. Sufăr de o depresiune spirituală cum nu am suferit niciodată. Am luptat în zadar împotriva influenţei acestei melancolii — credeţi-mă *cînd spun că sînt nenorocit, în ciuda realei îmbunătăţiri a situaţiei mele materiale. Cred că mă veţi crede şi pentru simplul motiv că cel ce scrie pentru a face* impresie *nu scrie astfel. Îmi deschid inima în faţa dumneavoastră ; dacă merită să citiţi această scrisoare, citiţi-o. Sînt nenorocit şi nu ştiu de ce. Consolaţi-mă, pentru că puteţi s-o faceţi. Însă repede — sau va fi prea tîrziu."* [15]

Poe cădea permanent în astfel de stări. Accentul asupra cuvîntului „impresie" apare în multe dintre lucrările sale şi nu numai în această scrisoare. Dacă de obicei scria pentru a face impresie, nu este mai puţin adevărat că autenticitatea celor relatate nu era deseori atît o problemă de ordin literar, cît una de artă literară bazată pe experienţă — o experienţă prin care trecuse uneori, în ciuda voinţei sau intenţiilor sale. Poe a resimţit o depresiune spirituală patologică înaintea lui Roderick Usher.

Chiar de la naştere, sistemul nervos nu îi era foarte robust. Poe nu a reuşit niciodată să şi-l

controleze sub presiunea unei excitări extreme sau unor crize de responsabilitate. Nu a reuşit să afle o modalitate de scăpare cînd apăsarea devenea insuportabilă. E ştiut că îşi găsea consolarea în băutură pentru a fugi de realitate, iar faptul că nu a fost un beţiv obişnuit confirmă acest adevăr în ce priveşte caracterul său. Într-o scrisoare către Sarah Whitman, scrisă cu un an înaintea morţii, afirma că bea nu de plăcere, ci pentru a scăpa de *„amintiri chinuitoare... de singurătatea insuportabilă... de groaza unui blestem straniu şi iminent"*.[16] Această afirmaţie oarecum justă trebuie totuşi încadrată într-un principiu mai general. În toate clipele de excitare emoţională, chiar şi în acelea de optimism sau exaltare, s-a simţit atras de alcool.

Aversiunea lui de a accepta realitatea în toată cruzimea ei a fost serios amplificată de o altă deformaţie psihologică, şi anume o dorinţă aproape fatală de a acţiona împotriva propriilor sale interese. Poe a rezumat foarte precis acest sentiment în *Demonul perversităţii.*

„Nu este om care să nu fi fost cîndva torturat, de exemplu, de o dorinţă serioasă de a-şi chinui ascultătorul cu vorbe în doi peri. Vorbitorul este conştient de faptul că acţionează neplăcut ; e animat de cele mai bune intenţii de a fi pe placul interlocutorului ; de obicei se exprimă concis, precis, clar ; o expunere foarte laconică şi limpede îl tentează tot timpul şi se abţine cu greutate să nu-şi ia avînt ; se teme de mînia interlocutorului său şi concomitent dispreţuieşte supărarea celui căruia i se adre-

sează ; îl obsedează ideea că prin cîteva involuţii şi paranteze poate provoca supărare. Această idee îi e de ajuns. Impulsul duce la tendinţă, tendinţa la dorinţă, dorinţa la pasiune necontrolabilă, şi pasiunea (spre regretul şi mortificarea vorbitorului şi indiferent de consecinţe) se manifestă."

Chiar dacă Poe nu a afirmat cele de mai sus pe baza unei experienţe personale, autobiografice, trebuie totuşi să-l credem, deoarece cunoştea destul de bine „demonul perversităţii", care l-a însoţit în trenul spre Boston cînd s-a dus să conferenţieze la *Lyceum*, ca urmare a invitaţiei lui James Russel Lowell. Sigur de un auditoriu distins şi cult, Poe ar fi avut mult de cîştigat lăsînd o impresie bună cu noua sa poezie, pe care promisese s-o citească. Dorind însă să-şi impresioneze auditoriul, a citit cunoscutele poezii *Al Aaraaf* şi *Corbul*, şi ca şi cum afrontul faţă de gazde nu ar fi fost destul de mare, o dată întors la New York, le-a sfidat, scriindu-le, pe un ton dispreţuitor, că le-a servit exact ceea ce meritau. [17]

„Demonul perversităţii" l-a însoţit într-o aventură şi mai catastrofală cu ocazia vizitei la Washington, unde prietenii îi aranjaseră o întîlnire cu preşedintele Tyler. Avînd şanse aproape sigure de a obţine un post, Poe a sosit beat, scandalizîndu-i pe cei prezenţi. Evident, nemaiputînd fi prezentat preşedintelui, s-a întors compromis la Philadelphia. [18]

Poe îşi impunea singur aceste eşecuri. Deşi dorea cu pasiune să strălucească şi să fie admirat, se punea deseori în situaţii în care ştia sigur că va inspira milă, va fi umilit, dispreţuit şi insultat. În astfel de stări sufleteşti, a găsit izvorul şi impulsul de a scrie nu numai *Demonul perversităţii,* dar şi *Pisica neagră* şi *Inima care-şi spune taina.*

În sufletul său se dădea o luptă. Şi-a analizat prin introspecţie personalitatea, reuşind să scrie povestirea *William Wilson,* al cărei erou principal este urmărit şi obsedat de o dublă personalitate, purtînd acelaşi nume şi reprezentînd încarnarea propriei sale conştiinţe. Poe a conceput similar *Omul din mulţime,* personaj solitar despărţit de oameni printr-o stranie barieră psihologică. Poe devenise atît de expert în autoanaliză, încît, la apogeul talentului său, ai impresia că descrie cazuri reale (dacă îi ignorăm arta), asemănătoare multor cazuri din analele psihologiei patologice.

Seminţele maladiei sale spirituale au fost sădite încă din copilărie. Cînd avea doi ani, tatăl său, Daniel Poe, a dispărut lăsîndu-şi soţia într-o situaţie precară, care poate fi numită tragică sau patetică, dacă aceste adjective sînt destul de tari. Elizabeth Poe, foarte tînără, între douăzeci şi treizeci de ani, săracă, s-a îmbolnăvit, şi-a îngrijit cît a putut de bine copilul, s-a interesat de soarta celuilalt copil de care era despărţită, aşteptînd, între timp un al treilea. Împrejurările au silit-o să joace roluri comice, atunci cînd i

se oferea prilejul. Iată condiţiile în care s-a născut fiica ei, Rosalie Poe.

Fiul cel mare, William Poe, stătea cu bunicul din partea tatălui. Pe ceilalţi doi copii i-a ţinut la ea în timpul turneelor din Carolina şi Virginia. Se lupta cu disperare să supravieţuiască, dar boala o slăbea cu o iuţeală înfricoşătoare. Necazurile pămînteşti i-au fost în cele din urmă curmate la Richmond. „Soarta ei spune Harvey Allen, a fost una dintre acele victorii meschine de care însăşi Moartea ar trebui să se ruşineze." [19] Elizabeth Poe i-a lăsat fiului celui mic o miniatură cu portretul ei — o amintire sfîşietoare — şi datoria de a-i apăra mai tîrziu onoarea. Mama sa a fost prima dintre femeile suferinde pe care Poe le va vedea murind — după ea au urmat Jane Stanard, Frances Allan, Virginia Clemm — şi care i-au sădit sentimentul înspăimîntător al morţii apropiate, subiect despre care va scrie mult.

La maturitate Edgar Poe a pomenit rareori de mama sa, căci nu-i plăcea să vorbească despre martirajul ei. Figura mamei a contribuit mult la crearea eroinelor tinere, frumoase, talentate, delicate, damnate, ca Madeline Usher. În afara acestor subiecte, Poe a evitat descrierea mamei sale, afirmînd că era prea mic în momentul cînd ea a murit: *„Eu însumi nu am cunoscut-o"* [20]. Sonetul *Mamei mele* a fost adresat nu ei, ci soacrei lui.

Seminţele semănate în copilărie s-au dezvoltat în plante monstruoase, ca şi cum ar fi fost alimentate de nenorociri repetate. Salvat din

această situaţie dezastruoasă de către familia John Allan, Poe a cunoscut o viaţă confortabilă, pînă ce o dezamăgire copleşitoare l-a azvîrlit înapoi în mocirlă. Sentimentul a fost cu atît mai durerors cu cît aflase ceea ce înseamnă o viaţă comodă. A însoţit în Anglia familia Allan. Acasă, la Richmond, s-a complăcut în rolul tînărului aristocrat din Virginia. Cu toate acestea, trăia pe marginea unei prăpăstii, căci John Allan nu l-a adoptat niciodată. Legal, nu a avut la dispoziţie nici un mijloc de apărare cînd John Allan a rupt relaţiile cu el, lăsîndu-l fără nici un ban.

Anul petrecut la Universitatea din Virginia a fost prologul catastrofei ce urma să aibă loc. Poe studia excelent, dar jocurile de cărţi şi băutura îi răpeau foarte mult timp. Nu a devenit totuşi un cartofor şi nici un beţiv (abia mai tîrziu după un pahar de vin ajungea să se îmbete). Era un bun tovarăş de petrecere, adaptîndu-se uşor la obiceiurile mediului universitar din Virginia. A reuşit astfel să contracteze mari datorii la cărţi, pe care nu le-a putut achita. John Allan a refuzat să le onoreze. Poe a plecat de la universitate fără nici un titlu, păstrînd însă impresii pe care avea să le folosească ulterior în *William Wilson*.

John Allan a fost deseori acuzat pentru exilul lui Poe. Fără îndoială, atitudinea sa e condamnabilă, căci, în schimbul de scrisori cu Poe, a insinuat originea ilegitimă a lui Rosalie, sora lui Edgar. Pe de altă parte, John Allan avea motive serioase de supărare. Timp le 15 ani se purtase frumos cu Poe, fără să se aştepte la un

răspuns ca acela primit sub forma chitanţelor prin care i se cerea să plătească banii pierduţi de Poe la cărţi.

Cu Poe nu te puteai înţelege uşor. Era încrezut, irascibil, critica îl irita repede, închipuindu-şi că lumea e datoare să-l întreţină sau, cel puţin, să manifeste înţelegere pentru capriciile lui. Pretenţiile sînt explicabile din partea unui geniu căruia i se pun piedici. Inexplicabilă e însă predispoziţia neurastenică, moştenită probabil de la tatăl său. Reacţiona la început cu furie şi aroganţă, iar apoi, pe neaşteptate, solicita ajutorul celor din jur. Allan a avut deseori prilejul să asiste la aceste ieşiri.

Greşeala lui a fost că i-a oferit lui Poe un sprijin, fără s-o facă cu multă plăcere, ajutîndu-l şi încurajîndu-i oarecum aşteptările, fără însă să-l scape de povara grijilor sau să-i îngăduie să se descurce singur în unele împrejurări. Situaţia s-a repetat nu numai la universitate, dar şi la Academia Militară de la West Point. Poe a fost silit din motive financiare să le abandoneze pe amîndouă, lipsa de bani afectîndu-l mereu în perioada dinaintea rupturii finale. Poe a încercat în mai multe rînduri să se împace cu John Allan, sperînd să moştenească ceva din averea acestuia. Nu a reuşit însă, căci nu avea destul tact, şi mai era şi răzbunător; pe de altă parte, Allan nu voia să recunoască o obligaţie morală legitimă faţă de cel pe care se angajase să-l crească de mic. [21]

Eşecul speranţelor legate de situaţia financiară a reprezentat o lovitură aproape fatală, căci Poe

era complet incapabil să se adapteze mediului înconjurător. Astfel se explică de ce nu a reuşit să obţină un angajament la stat, aşa cum a primit Hawthorne un serviciu la vamă, sau Irving unul în corpul diplomatic ; e totuşi îndoielnic că Poe ar fi făcut faţă, chiar presupunînd că i s-ar fi oferit un astfel de serviciu. Datorită capacităţilor sale literare perfect indicate pentru un astfel de post, Poe a fost numit redactor-şef la reviste literare importante. Trebuia însă să-şi schimbe veşnic serviciul, fie din cauza antipatiilor pe care le provoca, fie din cauză că nu inspira suficientă încredere. Încă din 1835, de cînd lucra la *Southern Literary Messenger,* se aude o voce prevenitoare, prima din numeroase altele ce se vor ridica cu timpul. Editorul Thomas White îi atrage atenţia : „Un om care bea înainte de micul dejun e un dezechilibrat, iar acest obicei dăunează meseriei lui". [22]

Culmea ironiei, Poe nu reuşea să-şi cîştige existenţa tocmai într-o perioadă cînd toată lumea era de acord că e un scriitor extraordinar de talentat. Scria neobosit şi o mare parte din lucrările originale şi de critică îi apăreau în reviste literare. A obţinut premii pentru : *Manuscris găsit într-o sticlă* şi *Cărăbuşul de aur. Corbul* a provocat brusc senzaţie. Nu putea însă trăi din banii cîştigaţi din premii. America nu se simţea obligată să-i răsplătească succesul literar cu ceva mai substanţial decît celebritatea.

Mirajul propriei reviste l-a urmărit permanent ; a suferit numeroase decepţii, căci planurile pentru a scoate *Penn Magazine* şi *Stylus* nu au de-

păşit stadiul proiectelor, în vreme ce îndatoririle de redactor şi proprietar la *Broadway Journal* au reprezentat doar organizarea funeraliilor revistei după eşecul ei financiar. Poe nu a cunoscut niciodată siguranţa.

Un dezastru asemănător a avut loc şi în relaţiile sale nefericite cu femeile ce s-au succedat de-a lungul vieţii sale: Jane Stanard, Elmira Royster, Frances Allan, Mary Devereaux, Frances Osgood, Marie Shew, Sarah Whitman, Annie Richmond. În fiecare dintre ele Poe a căutat esenţa feminităţii, femeia idealizată, abstractă, platonică, a cărei imagine îl obseda. Elmira Royster e ultima relaţie sentimentală. Cînd Poe studia la universitate, tatăl ei a întrerupt idila, interceptîndu-i scrisorile. După douăzeci de ani se reîntîlnesc. Elmira, văduvă, acceptă să se căsătorească ; în curînd însă moartea îl răpune pe Poe la Baltimore. [23]

Poe mai fusese căsătorit. Alegerea nefericită se oprise asupra Virginiei Clemm, de numai treisprezece ani. Vîrsta atît de fragedă a dezlănţuit comentarii ostile. Printre ele, zvonul că şi-a preferat verişoara, deoarece nu dorea o căsătorie adevărată ; faptele sînt însă obscure ; nu există mărturii pentru a susţine categoric că atitudinea lui faţă de Virginia ar fi avut ceva anormal. În orice caz şi-a iubit soţia şi se pare că ar fi suferit mult alături de ea în timpul celor şase ani de agonie, cînd Virginia se stingea, simţindu-se uneori mai bine, alteori mai rău. Se poate ca ea să-i fi inspirat *Annabel Lee*. Sigur e că i-a servit ca model pentru Eleonora, verişoara şi soţia-copil

din *Eleonora*. Moartea ei, mai mult ca orice alt eveniment din viaţa lui, i-a sfîşiat inima şi l-a slăbit fizic, lăsîndu-l pradă disperării şi băuturii.[24]

Poe a descris îngrozitoarea tragedie a căsniciei sale în cea mai impresionantă scrisoare scrisă vreodată de un scriitor american. După relatarea ciclurilor de criză şi însănătoşire parţială ale Virginiei, îi mărturiseşte lui George Eveleth: *„De fiecare dată simţeam agonia morţii ei şi la fiecare agravare a bolii o iubeam mai înflăcărat, agăţîndu-mă de viaţa ei cu o încăpăţînare disperată. Dar eu sînt constituţional o fire sensibilă, de o nervozitate mai mult decît neobişnuită. În timpul acestor crize, cînd nu mai eram conştient de nimic, beam, Dumnezeu ştie cît de des sau cît de mult."*[25]

Ajunsese atît de rău, încît la moartea Virginiei a încercat o uşurare sufletească. Avusese cel puţin loc un sfîrşit şi nu mai trebuia să îndure crizele ei oribile. *„Şi febra «Viaţă» e-nvinsă-n sfîrşit"*, a spus el în *Pentru Annie*. Starea lui febrilă a continuat însă. Din acest moment şocurile şi halucinaţiile l-au urmărit cu o tenacitate şi mai mare. Scrisorile, în special cele adresate femeilor, dezvăluie din ce în ce mai clar evoluţia nevrozelor lui necruţătoare. La sfîrşitul vieţii a început să sufere acut de mania persecuţiei. A murit la Baltimore după o beţie urmată de convulsii de *delirium tremens*.

Legătura dintre psihologia patologică a lui Poe şi opera sa este evidentă. Ţinînd seama de experienţele sale, interesul pentru nebunie, neu-

rastenie, moarte, imaginaţie şi depersonalizare nu mai constituie o enigmă. Poe a fost silit de împrejurări să le recunoască influenţa sumbră asupra existenţei lui — în loc să le trateze ca pe un gen literar — goticul romantic — în povestiri, şi anume în cele de groază. Iată de ce Poe reprezintă mai mult decît un Tieck american şi mai mult decît un urmaş al lui Brockden Brown.

Capitolul 3

ÎNTOARCEREA LA REALITATE

Cu toate că tentaţia romantismului poetic şi tragediile zguduitoare l-au obligat pe Poe să se retragă uneori în universul său de vise, ele nu au acţionat inexorabil în viaţa sa. De obicei, echilibrul psihologic îi îngăduia să recunoască limitele realităţii, situîndu-se chiar în centrul ei. Numai alegînd subiectiv unele din întîmplările vieţii sale, se poate scrie o biografie a lui Poe ca a unui caz clinic. O mare parte din operă ar putea fi considerată banală, dacă ar fi aparţinut unui alt scriitor. Numele lui Poe implică o cercetare a elementelor ascunse sub aparenţe, a aberaţiilor existente în dosul unor întîmplări şi expresii nevinovate. Răspunsul la acest tip de analiză, cu o vizibilă tendinţă de a descoperi nevroze şi psihoze în orice pagină, va trebui să arate că viaţa lui Poe relevă, ca o demonstraţie, multe din calităţile ce nu pot fi exprimate într-un tablou al unei crize patologice persistente.

I ELEMENTE NORMALE

În afară de starea sa nervoasă, Poe era sănătos din punct de vedere fizic. Munca excesivă, dezamăgirea şi tensiunea i-au slăbit inima şi i-au pri-

cinuit o leziune a creierului. Încă din liceu îi plăceau sporturile în aer liber. Înota excelent și se pare că a stabilit un record la săritura în lungime. Că performanțele sale atletice erau o poză byroniană, o recunoștea singur. A mărturisit-o cînd a pretins că l-a întrecut pe Byron ca înotător. După ce s-a lăudat că ar fi putut traversa Helespontul înot, a povestit una dintre isprăvile sale din tinerețe, pe rîul James: *„Înotam de la pontonul lui Ludlow pînă la Warwick (șase mile) pe un soare fierbinte de iunie împotriva celui mai puternic curent întîlnit în acest rîu"*. [1]

Pe atunci atitudinea sa era mai mult decît o poză. Simțea o reală plăcere să hoinărească prin păduri sau de-a lungul unei plaje. Mai tîrziu a descris cele văzute în *Bordeiul lui Landor*, *Căprioara*, *Cărăbușul de aur* și în *Poveste din Munții Stîncoși*. Nu era un naturalist după modelul lui Thoreau * ; ochiul său percepea însă din natură mai mult decît umbrele spectrale, întunecate, vîrtejurile amețitoare și îngrozitoarele abise din poveștile sale gotice. Ellison din *Domeniul din Arnheim* consideră exercițiile în aer liber o condiție absolut necesară unei vieți fericite.

Nici un visător continuu nu ar fi putut să depună o muncă egală celei a lui Poe. În redacție se dovedea mai eficient decît majoritatea rivalilor, fără să-și consume energia nebunește explo-

* *Henry Thoreanu* (1817—1862), scriitor american. S-a retras în mijlocul naturii, ducînd pînă la sfîrșitul vieții o existență simplă. A scris, printre altele, *Walden, sau viața în pădure*.

rînd ţinuturile sterpe ale nevrozei, ci canalizînd-o cu bune rezultate către ţelul fixat de el şi de editorii săi. Succesul practic s-a verificat prin creşterea tirajului jurnalelor pe care le conducea: *Southern Literary Messenger* a sărit de la 500 de abonaţi la 3500, *Graham's Magazine* de la 5000 de abonaţi la 40.000. Poe avea un simţ ascuţit pentru gustul publicului şi îl satisfăcea din plin. Dacă în slujba pe care a ocupat-o lucra foarte neregulat — energia clocotitoare fiind urmată de perioade de indiferenţă —, nu a suferit niciodată de indolenţa paralizantă şi nemiloasă a lui Roderick Usher.

Cariera lui Poe în armata Statelor Unite este de asemeni un bun exemplu al spiritului său practic. Ca urmare a ruperii relaţiilor cu John Allan, s-a înscris în armată ca simplu soldat, sub numele de Edgar A. Perry. După doi ani de serviciu militar (1827—1829), a ajuns sergent-major, funcţie în care a rezolvat corespondenţa regimentului şi a elaborat rapoarte atît de remarcabile, încît ofiţerii i-au dat bucuroşi recomandaţiile de care avea nevoie cînd a făcut cererea de intrare la Academia Militară de la West Point. Iată ce scria şeful său direct despre el: „Edgar Poe, fost sergent-major la regimentul de artilerie nr. 1. A lucrat sub comanda mea în compania H. a regimentului de artilerie nr. 1 din iunie 1827 pînă în ianuarie 1829, timp în care a avut o comportare ireproşabilă. A îndeplinit în acelaşi timp funcţia de secretar al companiei şi de ajutor la sectorul subzistenţei, funcţii de care s-a achitat

cu promptitudine şi pricepere. Are obiceiuri bune, fără să fie cîtuşi de puţin un beţiv." [2]

Un om care a primit asemenea laude pentru comportarea sa în plictiseala de moarte a milităriei nu putea suferi de o afecţiune nervoasă acută. Poe visa, gîndea şi scria poezii în maniera lui Byron şi Moore. Ţinea totodată evidenţa registrelor regimentului, făcea de gardă şi trecea inspecţiile cu bine.

Îi plăcea suficient armata pentru a dori să devină ofiţer, o poziţie mai potrivită cu tradiţia statului Virginia. Cu sprijinul oficial al superiorilor şi cel financiar, foarte redus, al lui John Allan, Poe a ajuns, în fine, pe cîmpul de instrucţie de la West Point, cu gradul de cadet. Ambianţa nu era cîtuşi de puţin potrivită pentru un psihopat în devenire. La o fire asocială, rutina apăsătoare a unei academii militare scoate cu siguranţă în evidenţă această trăsătură, şi încă într-un mod brutal. Cu Poe nu s-a întîmplat aşa ceva. Nu există nici un semn al răului pînă în momentul strîmtorării financiare inevitabile, cînd Allan i-a refuzat banii de cheltuială de care avea nevoie. Poe îi scria lui Allan: *„M-ai trimis la West Point ca pe un cerşetor"* [3]. Lipsa de bani a dus la ratarea carierei lui Poe. A fost dat afară de la West Point, nu din cauza deficienţelor firii lui, ci pentru că a încălcat dinadins regulamentele, eliberîndu-se astfel dintr-o situaţie pe care nu o mai putea suporta. Gestul său nu a fost privit cu duşmănie la Academie. I s-a permis să strîngă bani de la cadeţi pe o listă de subscripţie pentru a-şi tipări *Poemele* (1831).

Dacă s-ar obiecta că acest echilibru moral şi emoţional datează din primii ani ai vieţii, s-ar putea răspunde că aspectul normal, de bază, al caracterului său s-a menţinut totuşi, manifestîndu-se pe tot parcursul căsniciei. Chiar şi în zilele îngrozitoare ale bolii Virginiei, Poe nu a arborat nici disperarea şi nici mila de sine. Cei ce veneau s-o viziteze pe Virginia în zilele ei calme plecau cu impresia unei atmosfere aproape idilice. Frances Osgood a reacţionat astfel : „În căminul său simplu şi totuşi poetic, caracterul lui Edgar Poe mi-a apărut în lumina cea mai frumoasă. Vesel, afectuos, spiritual, rînd pe rînd docil şi capricios ca un copil răsfăţat, faţă de soţia sa tînără, blîndă şi iubită, ca şi faţă de toţi oaspeţii, Poe avea chiar şi în decursul celor mai intense perioade de activitate literară o vorbă bună, un zîmbet plăcut, o atenţie binevoitoare şi curtenitoare."[4] Pasajul se referă la o perioadă cu aproape un an înaintea morţii Virginiei, cînd toată lumea ştia că soarta ei era pecetluită ; soţul reuşea totuşi să se comporte normal în momentele cînd nu era îngrozit de accesele de tuse şi de leşinurile ei.

Afecţiunea lui Poe pentru soţia şi soacra sa este bine cunoscută în America. Important de observat că sentimentul său, exprimat vag poetic în *Annabel Lee* şi *Mamei mele,* are şi o semnificaţie obişnuit domestică. Poe nu se manifesta acasă ca un boem şi, dacă ar fi stat tot timpul în familie, beţia nu ar fi devenit o problemă. Îi plăcea să fie îngrijit îmbrăcat, avea dorinţe mo-

deste şi uşor de satisfăcut. Soacra sa îi nutrea un sentiment de afecţiune adîncă şi permanentă.

Poe nu era amoral, şi cu atît mai puţin idiot. Nu permitea însă ca moralitatea să compromită autonomia artei sale. Obişnuia, cu excepţia cazului cînd nu putea — fie din cauza sărăciei, fie a „geniului perversităţii", care-l ţinea în mrejele sale —, să-şi îndeplinească cu conştiinciozitate angajamentele. Datoriile neachitate nu contrazic cîtuşi de puţin dorinţa lui de a le achita. Aştepta să i se plătească ceea ce i se datora pentru opera sa. Îşi folosea la extrem posibilităţile cînd era vorba de muncă şi ţinea evidenţa datoriilor. Nu-i plăcea ca alţii să fie victimele sale; el era de obicei victima. Primea însă compensaţii extrem de mici pentru scrierile sale, capodoperele îi erau furate, iar furtul — justificat prin mizerabilele sume ce i se acordau.

Avea respectul *gentleman*-ului din Sud pentru o religie moderată şi un dezgust tipic virginian faţă de extreme, cum ar fi scepticismul sau fanatismul. Moştenirea religioasă i se potrivea, căci nu mergea foarte des la biserică, fără însă să-şi înlăture impulsurile religioase. Era un panteist care nu voia să tragă concluziile logice. A dat totuşi un tribut esenţei creştinătăţii în *Marginalia*: „Un argument puternic pentru religia lui Cristos este acela că păcatele la adresa Carităţii sînt aproape singurele pe care un muribund poate fi convins să nu le priceapă, ci să le simtă ca fiind crime". [6]

Din toate aspectele normale ale caracterului lui Poe, cel mai puţin luat în seamă este simţul

umorului. Evident, dacă forța lui Poe ar fi constat în a scrie amuzant, el n-ar fi fost decît o figură minoră a literaturii americane. Cu toate acestea, mare parte din opera sa era intenționat umoristică. Frances Osgood, în pasajul mai sus citat, l-a numit „spiritual", iar un observator atît de competent ca John Pendleton Kennedy credea că Poe avea îndemînarea de a trata temele cele mai ușoare. Cînd Poe i-a cerut sfatul cum să-și învingă depresiunea nervoasă, Kennedy i-a răspuns astfel : „Nu poți scrie farse în maniera vodevilurilor franceze ? Dacă poți (și eu cred că poți), vei cîștiga bani mulți vînzîndu-le directorilor de teatru din New York. Aș vrea să reflectezi la această sugestie." [7]

De vreme ce Kennedy, om de litere prin profesiune, era și prietenul și admiratorul lui Poe, judecata sa are autoritate. Nu este prea sigur că Poe ar fi putut într-adevăr să scrie farse pentru scenă. Sigur este însă că era capabil să scrie farse pentru reviste, după cum arată publicațiile la care lucra. Avea un talent original de a fi amuzant în scris și și-a folosit acest talent cînd a creat : *Înșelătoria considerată ca una dintre științele exacte, De ce micul francez își ține mîna în eșarfă, Bon Bon și Diavolul în clopotniță.* Îi plăcea să-și păcălească cititorii cu opere ca *Farsa cu balonul,* în care a prezentat ficțiunea sub pretextul unui reportaj asupra unui presupus zbor transatlantic al unor aeronauți.

Putea să fie ironic și cu sine. Nuvela *Faptele în cazul domnului Valdemar* este o satiră la adresa propriilor povestiri de groază. Faptul că

a fost luată în serios de majoritatea cititorilor constituie un avertisment că Poe putea fi uneori ironic, cînd la suprafață părea lugubru. *Cum se scrie un articol pentru revista Blackwood* ridiculizează tehnica povestirilor de groază ce se vindeau revistelor la modă. Și-a bătut joc pînă și de propria-i soartă (de sărăcie), descriindu-se ca pe un vînzător la piață în *Secretele Revistei Închisorii*.

Persiflarea ușoară sau comedia de salon nu sînt specifice umorului lui Poe, sarcasmele sale fiind deseori ascuțite, ca în *Marginalia* : *„Afirmînd că grația divină salvează orice carte și că fără ea nici o carte nu va rezista timpului, Horace Walpole se referea, cred, la acea «grație» specială care i-a salvat multe din cărți, și anume la Înalt Prea Sfinția-Sa Arhiepiscopul de Canterbury* [8]" *. Poveștile comice ale lui Poe nu au nervul celor ale lui Mark Twain. Totuși, prin înseși defectele lor, Poe intră în tradiția umorului american, devenind unul dintre cei care au pus la punct acel fenomen tipic american, povestirea extravagantă. *O situație neplăcută* este o povestire extravagantă prin combinația de bufonerie și epic exagerat, redate cu o falsă solemnitate. Trebuie spus că umorul a făcut parte din caracterul lui Poe și l-a ancorat adînc în lumea realității.

Cînd și-a îndreptat umorul spre societate și politică, Poe a devenit satiric. Nu i-a plăcut Ame-

* Joc de cuvinte. În engleză Arhiepiscopul de Canterbury e numit „grația sa".

rica lui Jackson *, deoarece era un artist romantic. Nu i-a plăcut nici din cauză că era un *gentleman* din Sud. Şi-a exprimat dispreţul în *Mellonta Tauta, Cîteva cuvinte cu o mumie* şi *A o mie a doua poveste a Şeherazadei.* Aceste satire nu-şi au izvorul în lipsa de patriotism a lui Poe. Protestînd împotriva materialismului brutal al epocii, Poe a fost la fel de american ca şi Emerson, Hawthorne, Melville, Whitman şi Thoreau, care cu toţii şi-au acuzat compatrioţii de prea multă dragoste de bogăţie şi rang social. Poe nu s-a opus la îmbunătăţirea stării materiale a poporului, dar a negat faptul că vulgaritatea înfloritoare ar însemna o îmbunătăţire. Dacă ar fi fost un categoric antidemocrat, nu s-ar fi interesat atît de mult de astfel de probleme ca educaţia în Virginia.[9]

Atitudinea lui Poe faţă de sclavi trebuie judecată în raport cu condiţiile din Sud şi cu propriile sale probleme. Ca şi clasa din care făcea parte, Poe a acceptat sclavagismul aşa cum l-a găsit, aşa cum a fost obişnuit cu el. Neopunîndu-se la eliberarea sclavilor, s-a declarat de acord cu majoritatea *gentlemen*-ilor din Virginia, în sfertul de secol dinaintea războiului civil, susţinînd că legislaţia sudistă apăra atît interesele albilor, cît şi pe cele ale negrilor. E tipic că Poe s-a menţinut pe poziţia sa cu atîta îndîrjire. Considera mişcarea aboliţionistă din Nord ca un

* *Andrew Jackson* (1767—1845), preşedinte al Statelor Unite; a încurajat nepotismul şi corupţia în administraţie.

amestec intern în problemele proprii ale statului său. [10]

Aceasta nu înseamnă că avea dreptate ; dar acuzaţia care i se aduce că s-ar fi izolat de ţara sa şi problemele ei este ridicolă. Afirmaţia unanimă că Poe era un visător cu capul în nori, „în afara spaţiului, în afara timpului", insensibil la condiţiile sociale ori politice, poate fi respinsă convingător printr-o simplă negaţie.

Poe este evident un scriitor american. Chiar elementul gotic nu poate fi despărţit la el de tradiţia americană. Tendinţa către groază şi teroare nu este „neamericană". Vorbind despre Brockden Brown şi povestea gotică, F. O. Matthiessen remarcă : „Această îndemînare de a prelua accesoriile obişnuite ale romantismului, adăugîndu-le acel caracter de spaimă al nervilor torturaţi, a fost o îmbinare caracteristică americană, de la remarcabila poezie a lui Philip Freneau, *Casa nopţii,* trecînd apoi prin Poe şi ajungînd la Ambrose Bierce şi William Faulkner. [11]

Capacitatea mintală a lui Poe s-a menţinut pînă la sfîrşit. Dovada cea mai elocventă o reprezintă ultima sa operă importantă, în proză, *Evrika*. Preocupările sale au rămas variate ; în ultimul an al vieţii a scris poezii şi povestiri, critică şi satiră, fantezie şi ştiinţă. Nu a avut nici un atac de demenţă adevărată, cu toate că suferea de deziluzii ocazionale, însoţite de crize de isterie. Cîteva zile înaintea morţii a fost capabil să ţină, perfect lucid, şi o conferinţă la Richmond. Nu a încercat niciodată să se sinucidă, deşi a săvîrşit un gest foarte melodramatic,

sau cel puţin a spus că l-a săvîrşit, cu intenţia de a o impresiona pe Annie Richmond. Nu a devenit niciodată un opioman ; se poate să fi încercat drogul întîmplător, dar din descrieri şi afirmaţii se dovedeşte că nu era opioman.[12] În ce priveşte alcoolul s-a luptat să se abţină, iar uneori a reuşit.

Poe nu are nimic dezgustător. Nonsensul înspăimîntător al satanismului nu îl copleşea, iar necrofilia constituia un subiect strict literar (văzuse prea des moartea pentru a nu se simţi atras prin vreo legătură sumbră de ea ; a trage concluzia că ar fi avut atracţie faţă de cadavre în maniera lui Cornelius Wyatt din *Lada dreptunghiulară* ar însemna să afirmăm un lucru despre care nu există nici o dovadă). Poe nu a fost nici sadic, nici masochist, nici pervers şi nici imoral. Nu a avut nici măcar superstiţii minore, ca astrologia şi spiritismul.

E demnă de admirat la Poe forţa cu care-şi revine la normal. Sistemul nervos slăbit, o dublă natură care-l chinuia, accesele de depresiune sumbră, atracţia spre temele morţii şi ale bolii, din motive mai mult decît literare, sînt în linii mari *stările sale evident bolnăvicioase* şi pot fi uşor explicate, ţinînd seama de originea şi viaţa sa. Trebuie subliniat că nici una dintre aceste trăsături şi nici toate la un loc nu au fost în stare să-l învingă. Nu a cedat niciodată disperării. Oricît de grave au fost crizele, Poe îşi revenea întotdeauna la normal, hotărîrea i se redeştepta, ambiţia îi era mai sănătoasă ca oricînd, iar puterea de muncă nealterată. Faptul că era atît de

rezistent în fața tragediilor care ar fi putut transforma un om mai puțin puternic într-un psihopat indică o legătură de nezdruncinat cu realitatea.

Dacă această analiză este corectă — și faptele indică că este —, atunci viața lui Poe poate fi gîndită pe linia unui seismograf psihologic, al cărui ac traversează pagina la început în linie dreaptă, apoi o punctează cu deviații bruște de la normal. În general, Poe era o fire rațională, sensibilă, optimistă și muncitoare. Suferea accese intermitente de melancolie, alcoolism, șocuri și isterie.

Imaginația lui lua ambele direcții, către normal și anormal, creîndu-i o stare permanentă ce-i accentua sensibilitatea și puterea de vizionare ca poet și artist și îi întărea coșmarele care îl asaltau din beznă.

II RAȚIUNE, LOGICĂ, ȘTIINȚA

Dintre toate punțile care l-au legat pe Poe de realitate, nici una nu a fost mai puternică decît încrederea sa în rațiune și în capacitatea ei de a cunoaște adevărul. Într-un anume sens a fost un raționalist. Cu toată fantezia și visele sale, în ciuda imnului său liric închinat imaginației ca un mijloc de evadare într-un univers perfect, Poe a rămas strîns legat de raționalism, așa cum l-a înțeles el. Poe-romanticul sună foarte puțin romantic atunci cînd numește singur rațiunea *„principala idiosincrasie a omului"*, sepa-

rînd umanitatea de genurile inferioare, ca posedînd o demnitate şi o autoritate specială. [13]

Poe a ajuns la teoria sa după ce a luat în consideraţie natura şi funcţiile facultăţilor umane, după ce a identificat puterile minţii şi capacitatea specială a fiecăreia. Evident că procesul de elaborare a teoriei nu-i aparţinea în întregime lui Poe. Baza a constituit-o lectura din Platon şi Aristotel, Pascal şi Kant, Schelling şi Schlegel, Coleridge şi Shelley. La informaţia de mîna a doua obţinută din cărţi, Poe a adăugat cîteva reflecţii proprii, formulînd o sinteză care nu seamănă cu nimic din ceea ce se stabilise pînă la el.

Clasificarea facultăţilor după Poe urmează principiul folosit mereu de la greci încoace. *Principiul poetic* împarte facultăţile în trei diviziuni majore : intelect, gust şi simţ moral, susţinînd că ele sînt legate respectiv de adevăr, frumuseţe şi datorie. Cu alte cuvinte, intelectul *cunoaşte,* gustul *simte,* simţul moral *obligă,* fiecare fiind ultima curte de apel cînd propriul lor obiect este în discuţie. [14]

Cele trei facultăţi nu sînt totuşi absolut separate în teoria lui. Poe le găseşte un element comun : intuiţia. Ideea acestui element comun e luată de la Pascal, „intuiţia" lui Poe fiind foarte apropiată de acea facultate pe care Pascal o numeşte „inimă". Poe a fost un bun cercetător al filozofului francez în această privinţă —, un cercetător bun, în sensul atenţiei şi competenţei. El şi-a dat seama, în timp ce mulţi alţi romantici n-au reuşit, că Pascal nu a fost antiraţionalist, ci mai degrabă un gînditor care a tins să unească

intelectul şi simţirea într-o sinteză mai profundă decît cea oferită de raţionalismul mai vechi.

„Inima îşi are raţiunile ei de care raţiunea nu ştie nimic." Faimosul dicton al lui Pascal nu este o apărare a iraţionalismului, căci prin „inimă" el se gîndea la înţelegerea imediată a realităţii, prin indiferent ce facultăţi. Astfel, Pascal susţinea că „inima" sesizează principiile de bază ale ştiinţei în aceeaşi măsură cu frumuseţea artistică şi obligaţia morală. Pentru Pascal, a raţiona asupra acestor fapte — aplicînd logica la ele — reprezenta o operaţie în afara facultăţii de bază, în timp ce intuiţia intelectuală făcea parte integrantă din ea. [15]

Poe îl citează pe Pascal în sensul că *„toate judecăţile noastre se reduc la capitularea faţă de sentiment"*. (Terminologia lui Pascal consideră „sentimentul" sinonim „inimii".) Intuiţia la Poe nu reprezintă mai mult decît la Pascal o problemă de ghicit, lipsită de temei. Nu este o putere supranaturală sau o cale pentru a ajunge la revelaţii mistice. În acelaşi timp nu este inexplicabilă, deşi operaţiunile ei nu se află în primul plan al conştiinţei.

Intuiţia, fie că acţionează în intelect, în gust sau simţ moral, este o introspecţie directă, efortul brusc al sufletului cînd înlătură contradicţiile dintr-o problemă şi trece la explicarea lor de la însuşi miezul problemei. În conformitate cu *Crimele din Rue Morgue* intuiţia este un proces de analiză subconştientă, ea însăşi „puţin susceptibilă la analiză".

Într-un caz anume, faptele sînt asamblate de facultăţile evidente (percepţie, memorie etc.), apoi, într-un mod misterios, subconştientul sortează şi clasifică elementele, găseşte asemănări, analogii, incompatibilităţi, sugestii, şi în fine „vede" principiul unificator sau revelator, totul atît de adînc ascuns sub pragul conştiinţei, încît nici un geniu al analizei nu poate explica deseori cărui fapt i se datorează apariţia subită a soluţiei în minte, într-o clipă de intuiţie.

Dacă intuiţia operează asupra intelectului, gustului şi simţului moral, cum diferă de acestea ? Se poate că Poe să fi preluat răspunsul mai degrabă de la Coleridge decît de la altcineva. Cu ajutorul lui Pascal înţelegem destul de clar poziţia lui Poe. În orice caz, Poe răspunde că fiecare facultate efectuează şi alte operaţiuni în afara introspecţiei intuitive directe ; fiecare facultate lucrează logic în jurul unei probleme, într-un mod mai mult sau mai puţin mecanic, aplicînd legi şi metode procedurale. În privinţa intelectului, acest proces constituie raţionamentul deductiv şi inductiv al manualelor de logică. În privinţa gustului, imaginaţia acţionează în funcţie de asocierea de idei. Intelectul ajunge la intuiţie (analiză) şi judecată ; gustul ajunge la intuiţie (imaginaţie) şi fantezie [16]. Analiza şi imaginaţia sînt deci unul şi acelaşi lucru, fapt de mare semnificaţie pentru artă şi ştiinţă.

Cunoştinţele lui Poe asupra logicii tehnice au fost limitate şi aparent reduse la ceea ce a găsit în *Sistemul de logică* al lui John Stuart Mill, textul clasic al respectivei perioade şi o carte demnă

încă de luat în seamă. Poe este foarte critic la adresa lui Mill, dar nu cercetează terenul pentru a vedea dacă există vreo alternativă mai bună şi nici nu atacă descrierea faptică a altor gînditori, făcută de către Mill.

Poe extrage de la Mill deosebirea dintre logica deductivă şi cea inductivă. Logica deductivă pune premisele, considerate valabile, ca apoi să argumenteze concluziile implicate de ele, ca în geometria euclidiană. Pentru a da definiţia logicii inductive, Mill, urmat de Poe, merge la Francis Bacon, după care deducţia constă în strîngerea datelor, sortarea lor şi extragerea din ele a adevărurilor generale, aşa cum se procedează cu legile fizice ale ştiinţelor experimentale. Mill îşi are raţiunile sale filozofice cînd se opune împărţirii gîndirii în cele două ramuri — deducţia aristotelică şi deducţia baconiană. Ele însă pot fi ignorate, de vreme ce Poe nu le preia.[17]

Poe respinge la Aristotel problema axiomelor, acele judecăţi preliminarii pe care Aristotel le consideră adevăruri indubitabile, evidente şi deci neavînd nevoie de demonstraţii, punctul de plecare necesar oricărei alte gîndiri, pentru a-i permite să se pună în mişcare. O astfel de axiomă a logicii este principiul contradicţiei („nimic nu poate în acelaşi timp şi din acelaşi punct de vedere să existe şi să nu existe") sau axiomele geometriei („întregul este mai mare decît partea", „două lucruri egale cu un al treilea sînt egale între ele") şi aşa mai departe.

Poziţia lui Poe faţă de logica clasică este formulată în *Evrika* : *„Adevărul este că aristotelienii*

şi-au ridicat castelele pe o bază mult mai puţin solidă decît aerul ; axiomele nu au existat vreodată ; şi nici nu pot exista " [18]. Poe înlocuieşte prin consistenţa ideilor axiomele ca fundament al gîndirii temeinice.

În această afirmaţie unii au găsit reguli ale logicii matematice moderne, cu axiomele ei arbitrare — exagerare nejustificată. Poe nu critică sisteme abstracte de idei a căror consistenţă internă confirmă vreun sistem de axiome, ci pune în discuţie însăşi baza gîndirii umane, unde negarea axiomelor permanente ar pricinui un haos intelectual necontenit ; teoria sa este de fapt haotică, de vreme ce neagă principiul contradicţiei şi totuşi susţine elementul constant, care nu este în definitiv altceva decît aplicarea acestui principiu. Unul dintre argumentele sale principale împotriva axiomelor este că ele s-au schimbat în decursul istoriei, ceea ce contravine axiomei contrariilor. Cînd se referă la clişee demodate, care nu au fost niciodată axiome logice (*„nu pot exista antipozi"*) [19], polemica lui Poe slăbeşte. Dacă Poe a avut o idee justă în antiaristotelianismul său, considerînd că logica clasică nu este infailibilă şi că problema axiomelor trebuia reconsiderată, el nu a reuşit totuşi să-şi dezvolte critica.

Mai temeinică este critica asupra inducţiei baconiene. Bacon spunea că opera de descoperire a adevărului constă în a aduna mai întîi toate faptele şi a le examina astfel, încît, eliminînd eroarea, rămîne doar adevărul. Poe respinge această concepţie asupra investigaţiei, negînd că

mintea se „tîrăşte" cînd e pusă în faţa unei asemenea probleme. El susţine că faptele dobîndesc sens numai cînd sînt puse în raport cu o lege generală şi că s-a ajuns la cele mai importante legi ştiinţifice prin ipoteze derivate din cîteva fapte, şi nu printr-o revizie judicioasă a tuturor faptelor. Poe are dreptate. El nu spune însă, şi fără îndoială nu ştia, că Aristotel avea acelaşi punct de vedere. [20]

În ciuda criticii deducţiei şi inducţiei, Poe nu respinge nici una dintre aceste ramuri ale logicii discursive. Dîndu-şi seama de legitimitatea lor, se mulţumeşte să le declare subordonate *„procesului aparent imaginativ numit Intuiţie."* [21] Acţionînd prin combinaţii mecanice, legile nu solicită decît atenţie şi îndemînare. Deci *quod erat demonstrandum* al unei demonstraţii geometrice, conform căreia concluzia unui silogism se degajă automat, de îndată ce premisele sînt înţelese. O enumerare inductivă de obiecte sau evenimente se efectuează la fel de automat.

Intuiţia acţionează prin mijloacele imaginaţiei mai mult decît prin combinaţii mecanice şi teorii care depăşesc evidenţa. O dată teoria expusă, facultăţile inferioare — deducţia şi inducţia — intră în joc, punînd teoria la încercare pentru a-i verifica valabilitatea. Dacă nu există contradicţii, dacă valabilitatea rămîne necontestată, atunci teoria este adevărată.

Kepler constituia în ochii lui Poe exemplul de bază al unui mare teoretician, care şi-a descoperit legile plecînd de la modelele matematice pentru a ajunge la analogiile lor fizice. În *Mel-*

Ionta Tauta se afirmă clar : *„Kepler a ghicit, adică a imaginat"*. Pe această bază şi într-un context ştiinţific, Poe poate să enunţe că *„adevăraţii şi singurii adevăraţi gînditori sînt oamenii de imaginaţie"*. Aceleaşi reflecţii apar şi în *Evrika*[22].

Poe nu neagă că o anumită ştiinţă este posibilă şi fără imaginaţie. Aflase despre simpla acumulare de fapte şi trierea lor, dintr-o lucrare de duzină, pe care a editat-o şi în parte a scris-o, *Prima carte a cercetătorului de scoici*. A folosit deducţia şi inducţia mecanică pentru a elimina totul în afara explicaţiei corecte a automatului din *Jucătorul de şah al lui Maelzel*. Intuiţia şi teoria, argumentează el, sînt necesare numai atunci cînd gînditorul ajunge la nivelul ştiinţei *creatoare*.

Poe era convins de importanţa capitală a intuiţiei în rezolvarea problemelor de şah şi a criptogramelor. *Cîteva cuvinte despre scrierea secretă* se ocupă de coduri şi cifruri. Poe atribuie măiestria de a le descifra intuiţiei, *„abilităţii analitice"*, pentru care nici un rebus nu este prea complicat sau greu de rezolvat, şi insistă asupra faptului că *„ingeniozitatea omenească nu poate inventa vreun cifru pe care tot ingeniozitatea omenească să nu-l poată descifra"*.

Cînd era redactor la *Alexander's Messenger*, îşi provoca cititorii să-i trimită criptograme, garantîndu-le că le va rezolva pe toate — o ispravă pe care pretinde că ar fi realizat-o, lăudîndu-se că a şi reuşit să dovedească că una

dintre criptogramele trimise de un cititor era un fals intenţionat.[23]

Poe a fost ridiculizat pentru că s-a lăudat cu ceea ce era de fapt criptografie elementară, uitîndu-se însă că nu era un profesionist al dezlegării criptogramelor, ci un poet, nuvelist, critic şi redactor. Se ocupa de rebusuri mai ales fiindcă îl ajutau să-şi vîndă revista. În orice caz, abilitatea de a dezlega criptograme i-a fost utilă şi în opera literară. Ei i se datorează unele dintre cele mai bune scrieri. Logica i-a oferit temele din *Crimele din Rue Morgue, Misterul Mariei Roget, Scrisoarea furată* şi *Cărăbuşul de aur.*

În prima dintre aceste povestiri, Dupin îşi explică metoda de a raţiona ca înţelegerea a „ceea ce *trebuie observat,* spune el, *cînd eşti confruntat cu o mulţime de date*". Logica lui Dupin se confundă cu a lui Poe. Este sistemul de raţionamente pe care el îl foloseşte cu toată seriozitatea în *Evrika* şi în *Cîteva cuvinte despre scrierea secretă.* Logica are succes numai în detectare şi criptografie, iar motivul poate fi uşor înţeles.

Relatarea crimei în condiţii stipulate cu grijă de către autor şi cititor, ca şi verosimilitatea sînt posibile numai datorită acestor condiţii. Nu obiectăm că există o coincidenţă fantastică cînd Dupin în *Crimele din Rue Morgue* intervine în gîndurile povestitorului, ghicind cu precizie o lungă serie de idei asociative. Nu protestăm cînd soluţia fiecărei crime nu este impecabilă, deoarece întotdeauna sînt posibile

soluţii alternative. O dată ce am căzut de acord să ne conformăm regulilor, trebuie să le respectăm. În criptografie, regulile sînt obiective, depăşind orice fel de control, deoarece toate faptele stau la dispoziţie ; aici intuiţia lui Poe are o ţintă clară, lucrează corect şi ajunge la soluţii inatacabile.

Din păcate, *Evrika* discută cu încredere problema creaţiei şi a voinţei divine în condiţii în care faptele, puţine şi misterioase, ar putea duce uşor, aşa cum s-a întîmplat şi cu alţi scriitori, la introspecţii intuitive de cu totul altă natură.[24] Din nefericire pentru Poe, opera de creaţie nu este nici povestire poliţistă şi nici criptogramă.

De vreme ce *Evrika* se presupune a fi atît un tratat ştiinţific, cît şi o poveste filozofică şi o viziune poetică, ea nu este neapărat compromisă de o greşeală vitală, şi anume de ideea că putem raţiona cu încredere, plecînd de la sentimentul intuitiv asupra creaţiei, pentru a descoperi modul în care a fost creat Universul. Ştiinţa are o valoare obiectivă, în ciuda afirmaţiilor teologiei.

Opera sa e o adevărată ştiinţă, iar Poe poate fi numit „om de ştiinţă", dacă restrîngem termenul, înţelegînd prin el pe cel ce, fără a fi un cercetător de laborator, a citit cantităţi de literatură ştiinţifică, a meditat îndelung asupra valabilităţii ultimelor teorii, iar apoi şi-a formulat un sistem propriu. Cînd era adolescent, acasă, Poe se interesa de astronomie, şi petrecea ore în şir uitîndu-se la lună printr-un telescop pe care John Allan îl ţinea la intrare.

La West Point a studiat cîteva luni, cu multă sîrguinţă, ştiinţele naturii şi matematica. Ştiinţa se împleteşte cu imaginaţia în poveştile sale cosmice : *Mellonta Tauta, Puterea cuvintelor, Discuţie între Eiros şi Charmion, Colocviul între Monos şi Una.*

Reversul acestei atitudini îl găsim în sonetul său din tinereţe *Către ştiinţă,* în care deplînge romantic distrugerea legendelor poetice de către oamenii de ştiinţă fără imaginaţie şi încheie cu versurile :

„N-ai aruncat naiadele din valuri,
Şi elfii din poiene, şi pe mine
Din tamarinzi de sub vis, de sub lumine ?" *

Pentru Poe, oricum, cazul nu se opreşte aici. El ştia şi se plîngea că arta lipsită de fundament ştiinţific, oricît de adaptată ar fi ea la intenţiile poetului, nu poate să-l mai inspire ca în trecut. Ştia de asemenea că ştiinţa a adăugat o nouă dimensiune imaginaţiei, creînd ficţiuni noi. Sentimentul său implică mai mult decît afirmaţia că „adevărul este mai straniu decît ficţiunea". Poe şi-a dat seama că ştiinţa s-a depărtat cu mult de „realităţile plate" ale obtuzului cercetător de fapte lumeşti şi că singură astronomia a deschis o lume complet nouă poetului. Pentru aceasta numeşte *Evrika* un poem în proză, în ciuda conţinutului ei ştiinţific. În *Marginalia,* Poe accentuează faptul că o poezie despre Sa-

* Traducerea de Dan Botta, *op. cit.*

turn înseamnă cîteva biete versuri limitate, în comparaţie cu faptele spectaculoase legate de însăşi planeta.[25] Omului de puternică introspecţie fantezistă ştiinţa i-a dat cu o mînă cel puţin tot atît cît i-a luat cu cealaltă.

Despre *Evrika,* Poe scria : *„Am ales un text atotcuprinzător : «Universul»"*[26]. Îndreptîndu-se cu percepere intuitivă spre originile universului şi evident influenţat de romantica *Naturphilosophie* a lui Schelling (şi a lui Coleridge), Poe a asimilat liniile generale ale astrologiei şi astrofizicii, aşa cum erau cunoscute în vremea sa. Menţionează maeştri ca Newton, Kepler şi Herschel, foloseşte *Ipoteza despre nebuloase* a lui Laplace ca o parte discutabilă a cosmogoniei sale, se referă la autori de ştiinţă popularizată ca John Nichol şi îşi dedică lucrarea lui Alexander von Humboldt, autorul *Cosmosului.* Îşi umple paginile cu noţiuni ştiinţifice curente, fără a le indica sursele specifice.[27]

Sistemul său este un fel de panteism, identificarea lui Dumnezeu cu lumea. Dezaprobarea lui faţă de Charles Hoffman nu poate să nu fie atacată[28], căci oricît i-ar fi displăcut lui Poe termenul de „panteist", i se aplică totuşi din cauza logicii gîndirii din *Evrika.* Logica sa merge direct către această concluzie din momentul în care admite incapacitatea de a concepe spiritul fără materie. Gîndirea sa pleacă de la obiecte fizice palpabile, se înalţă printre elemente spre aer şi gaze, trece prin electricitate

şi eter, care se bănuia că umple spaţiul şi duce lumina şi undele electromagnetice ; Poe susţine că sufletul omului trebuie să fie o nouă rarefiere a materiei, declară că gîndirea este materie în acţiune, iar Dumnezeu o materie suprem rarefiată, care pătrunde totul. Astfel totul, inclusiv omul, face parte din substanţa divină. Poe o afirmă într-o scrisoare către Thomas Chivers[29] şi o repetă şi în *Revelaţie mesmerică.*

Cosmologia lui Poe nu este lipsită de ambiguităţi, dar, după părerea sa fermă, substanţa divină este fragmentată în creaţiune şi aşteaptă să se unifice din nou după prăbuşirea universului, cînd va reveni la unitatea primordială de la care a pornit. Intuiţia lui îl face să spună că totul a început de la unitate, stare în care toţi atomii din univers erau strînşi la un loc, întrepătrunzîndu-se fără diviziune, separare sau multiplicare. Atunci Dumnezeu i-a despărţit împrăştiindu-i în grupuri, ca să umple spaţiul şi să acţioneze unii asupra celorlalţi.

Atomii pot să se unească, dar nu se pot întrepătrunde, deoarece sînt dotaţi cu forţe de atracţie şi respingere. Intr-adevăr, conform vechii teorii acceptate de Poe, materia constituie o forţă de atracţie şi de respingere. De aici urmează fenomenele ştiinţifice cunoscute de noi : gravitaţia, electricitatea, magnetismul, lumina şi chiar viaţa şi gîndirea. Atomii, în tendinţa lor de a recupera unitatea, se învîrtesc în mari conglomerări şi formează stele şi stînci, pămînt şi apă,

plante, animale şi oameni. Atracţia şi respingerea sînt deci principiile primordiale ale tuturor elementelor existente în univers.

Un număr de pasaje din *Evrika* par la citire concepute de o minte a secolului al XX-lea. Afirmaţiile lui Poe despre axiome şi consistenţă anticipează logica noastră matematică. Imaginea universului său, începînd ca o unitate, greu de deosebit de nimic, poate fi considerată ca precursoare a teoriei universului în expansiune a lui De Sitter *. Poe afirmă că universul stelelor este limitat şi aceasta sună identic cu „fără margini, dar limitat" a lui Einstein. Vorbind despre atomii destinaţi poate să se întoarcă la unitate, în care vor dispărea ca indivizi şi o dată cu ei şi creaţia, Poe pare să se refere la ceea ce fizicienii numesc entropie, dezintegrarea universului [30].

E uşor de adus contraargumente. Poe şi-a asumat ideile multor predecesori fără a-i numi, nefiind atît de original pe cît am fi tentaţi să credem. Niciodată nu trebuie deduse prea multe din afirmaţiile lui Poe. Dacă discută eventuala distrugere a universului în fuziunea titanică şi apocaliptică a atomilor din toate lucrurile create, aceasta nu este acelaşi lucru cu entropia care, după cum poate bănui fiecare, nu neagă

* *Willem de Sitter* (1872—1934), astronom olandez; a adus, prin cercetările sale, o contribuţie la teoria relativităţii generale şi a studiat consecinţele ei în astronomie, dezvoltînd teoria idealistă a „expansiunii universului"

existenţa universului, ci susţine că e staţionar şi steril, nu dinamic şi populat cu fiinţe vii. *

Cu aceste precizări, rămîne faptul că *Evrika* este atît de interesantă prin teoriile ştiinţifice, încît doi dintre cercetătorii lui Poe, Arthur Hobson Quinn şi Marie Bonaparte, au consultat doi oameni de ştiinţă de vază ai acestui secol, Sir Arthur Eddington şi profesorul Edmond Bauer. Atît Eddington, cît şi Bauer au minimalizat valoarea strict ştiinţifică a cosmologiei lui Poe, dar amîndoi au căzut de acord că *Evrika* dovedeşte o oarecare previziune a ideilor moderne, ceea ce este demn de reţinut, deoarece vin de la un om al cărui geniu s-a manifestat într-un domeniu atît de depărtat de al lor.[31] Émile Meyerson, filozof francez al ştiinţei, vorbeşte cu respect despre teoria intuiţiei ştiinţifice la Poe.[32] Se poate spune cel puţin că *Evrika*, printr-o gîndire imaginativă, se referă la revoluţia ştiinţei, la geometria noneuclidiană, relativitate şi teoria cuantică.

* *Entropie*: mărime de stare care indică sensul de evoluţie macroscopică a unui sistem fizic închis; în termodinamică, permite să se evalueze degradarea energiei unui sistem. „Extinzînd în mod nejustificat această proprietate a entropiei la întregul univers, unii naturalişti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea au emis aşa-numita teorie a «morţii termice» a universului. Teoria este falsă, deoarece echilibre termice pot să apară în sistemele izolate, finite, dar nu în universul infinit. În *Dialectica naturii*, Engels a supus teoria «morţii termice» unei fundamentate critici." (Vezi *Dicţionarul enciclopedic român*, vol. II, 1964, p. 276.)

O monografie a poemului *Evrika* ar trebui să explice toate aceste lucruri. Important e faptul, foarte clar, că Poe a fost dotat cu o înţelegere ştiinţifică, urmărind cu pătrundere realistă ceea ce se întîmpla în acest sector al lumii înconjurătoare. Interesul său faţă de o pseudoştiinţă ca frenologia nu anulează aceste calităţi. Cercetarea neregularităţilor capului pentru a trage concluzii asupra caracterului nu s-a dovedit încă absurdă şi nici Poe nu a fost singurul intelectual care să creadă acest lucru. Mesmerismul considerat pe atunci ca o ramură a psihologiei empirice a ajuns să fie cotat de noi „hipnoză".

Poe a folosit atît logica în povestirile poliţiste, cît şi ştiinţa, pentru a da un aer de autenticitate romanelor sale. Prezentarea elementelor matematice şi fizice a fost atît de reuşită, încît *Farsa cu balonul* se citea ca o poveste adevărată despre un eveniment adevărat.

III ARTĂ ŞI MĂIESTRIE

După cum am menţionat înainte, interpretarea raţiunii, logicii, ştiinţei la Poe este direct legată de interpretarea elementului artistic. După teoria sa generală, capacitatea de intuiţie are un sens estetic, căci una dintre funcţiile ei se identifică cu bunul-gust — facultatea de a aprecia frumosul. Intelectul, după cum am văzut, duce la intuiţie (analiză) şi raţiune ; gustul duce la intuiţie (imaginaţie) şi fantezie. Ca şi raţiunea, fantezia lucrează după combinaţii mecanice.

Acolo unde raţiunea aplică legile (logice) ale gîndirii, fantezia aplică asocierea de idei (psihologice).

Gustul inferior produce poezia inferioară, după cum argumentează Poe în studiul său asupra lucrării lui Joseph Rodman Drake *Zîna vinovată* : *„Adevărul este că singura cerinţă pentru a scrie versuri de această natură* ad libitum *o constituie cunoaşterea oarecare a calităţilor obiectelor ce sînt descrise şi un talent foarte modest al facultăţii de comparaţie, care este de fapt cel mai important element al fanteziei sau forţei de a combina"*. [33]

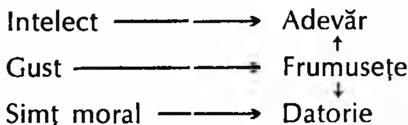
Deoarece imaginaţia acţionează mai mult prin introspecţie decît prin combinaţii mecanice, ea poate fi identificată cu analiza intelectuală. Felul în care Poe trece de la ştiinţă la artă exemplifică procesul intuitiv caracteristic amîndurora. După ce a explorat înţelesul unităţii sau analogiei într-un domeniu, Poe reuşeşte să aplice ceea ce a descoperit în celălalt. Poe încearcă să elaboreze în toate domeniile structuri utile, semnificative fie pentru adevăr, fie pentru frumos.

Poe poate să construiască o teorie raţională a artelor, fără să cadă în intelectualism arid. În locul afirmaţiei că intuiţia percepe elementul constant al ştiinţei, Poe consideră acum că intuiţia percepe simetria în artă. În ambele cazuri, e necesar un principiu de unificare al multitudinii faptelor. Ecou al lui Aristotel, dar luîndu-l pe Schlegel ca principal mentor, Poe susţine teoria unităţii ca bază a sistemului său. [34] După

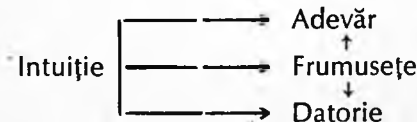
el, aşa cum Dumnezeu a creat universul ca un unicat, tot astfel şi un bun poet creează o poezie unică, acest mod de a gîndi aplicîndu-se oricărei ipoteze ştiinţifice solide sau opere de artă reuşite.

Ştiinţa şi arta se disting pentru că, deşi folosesc aceleaşi facultăţi, scopurile lor sînt diferite, iar efectele disparate. Intuiţia ştiinţifică caută adevărul care poate fi frumos, iar intuiţia artistică caută frumosul care poate fi adevărat. Intuiţia ştiinţifică împarte experienţa în părţile ei componente şi le readună într-o formă care reflectă adevărul ; intuiţia artistică face acelaşi lucru, cu singura diferenţă esenţială că forma pe care o modelează reflectă frumosul. Fără inteligenţă imaginativă, ştiinţa este sărăcită, aşa cum şi arta, fără imaginaţie intelectuală, e de asemenea sărăcită.

Clasificarea făcută de Poe facultăţilor cu influenţă asupra artei poate fi prezentată astfel :



Dacă ar fi să abstractizăm intuiţia, elementul comun al celor trei facultăţi, obţinem următoarea schemă :



Locul conştiinţei şi datoriei este o problemă asupra căreia Poe nu filozofează. Nu a scris nimic despre etică comparabil cu tratatul său asupra ştiinţei *(Evrika)* sau cu eseul său asupra artei *(Principiul poetic)*. În orice caz, în această lucrare din urmă, Poe leagă gustul de simţul moral şi susţine că bunătatea este frumoasă şi viciul urît, aşa încît cel mai potrivit lucru ar fi să căutăm frumosul în artă.[35] Referinţa lui nu e cîtuşi de puţin simplistă, moralizînd sau predicînd ; Poe vizează bunătatea artistică, bunătatea ca produs secundar al frumuseţii. Poe foloseşte cu subînţeles subtitlul *O poveste cu tîlc* la lucrarea *Să nu-ţi joci capul la pariuri cu diavolul*, în care începe prin a ironiza criticii care au fost deranjaţi de faptul că nu au găsit predici edificatoare în povestirile sale.

Discuţia sa asupra artei şi adevărului clarifică acest punct. Una dintre faimoasele sale afirmaţii din *Principiul poetic* este „erezia în lucrarea *Didacticul*".[36] Aici Poe se referă la faptul că pe artist nu-l preocupă adevărul decît sub raport artistic, în sensul produsului secundar al frumuseţii, şi nu sub raport ştiinţific, aşa încît elementul didactic este eliminat, ca şi cel moralizator. Adevărul, scop direct urmărit de dragul lui, trebuie lăsat oamenilor de ştiinţă, sau altora cu simţ practic.

Privind astfel izolat definiţiile lui Poe, nu avem nici o posibilitate de a-l contraargumenta prin propriile sale cuvinte, deoarece el spune : *„Trebuie să fie nebun sadea, fără şanse de revenire, acela care în ciuda acestor diferenţe va persista*

în încercarea de a combina apele și uleiurile încăpățînate ale Poeziei și Adevărului" [37]. Poe se referă aici la adevărul științific și adevărul etic, și nu la adevărul artistic. El este de acord, sau mai curînd insistă asupra faptului că adevărul este întotdeauna frumos, frumosul întotdeauna adevărat, dar nu în sensul factic superficial. Adevărul și binele descoperite de artist pot fi foarte departe de a-i satisface pe alții.

Poe apără o teorie în artă care va deveni după el o întreagă filozofie, în special în Europa, și mai cu seamă în Franța. Este teoria autonomiei artei — arta de dragul artei. Poe a deschis o poartă în estetică, prin care mulți scriitori, muzicieni și pictori vor trece de bunăvoie și cu plăcere, atunci cînd a scris : *„Ne-am deprins să gîndim că a scrie o poezie doar de dragul poeziei și a recunoaște că aceasta ne-a fost intenția, ar însemna să mărturisim că sîntem complet lipsiți de o demnitate și o forță poetică autentică : cînd, de fapt, dacă ne-am permite să ne uităm în propriile suflete, am descoperi imediat că nici nu există pe lume și nici nu* poate *exista o lucrare mai profund valoroasă — mai suprem nobilă decît această poezie — această poezie* per se —, *această poezie, care este o poezie și nimic mai mult —, această poezie scrisă numai de dragul poeziei."* [38]

Poe se gîndește la artă în general, și nu la poezie în special. Bazîndu-se pe natură *(„propriile noastre suflete"),* îl sfătuiește pe artist să nu-și corupă arta punînd-o în slujba predicilor și a didacticismului. Acesta a fost un punct pe

care Poe a simţit că trebuie să-l afirme cît mai clar posibil pentru a contrabalansa teza inversă a lui Emerson şi a transcendentaliştilor, care preferau ca atitudinea artistului să fie înlocuită de demnitatea superioară a vizionarului şi a profetului.[39] Poe, care nu a abordat niciodată această atitudine, nu a admis sub nici un motiv ca artistul să facă concesii. Poe a lansat o declaraţie de independenţă în numele artei. De atunci în jurul steagului său sfidător continuă să se strîngă recruţi.

Estetica şi teoria lui Poe asupra artei au avut de cîştigat de pe urma negării axiomelor. Această negare nu este valabilă în ştiinţă, dar este foarte utilă în artă. Imaginaţia lăsată liberă poate zbura în voie. Despărţită de o bază imobilă, intuiţia poate pătrunde oriunde, în loc să fie ţinută în frîu. Intuiţia poate trăi, de exemplu, în contradicţie cu faptele, atîta timp cît există o simetrie artistică.

Emerson, filozoful îndîrjit, nu îşi ia o asemenea libertate (şi desigur nici nu şi-o doreşte). El trebuie să aducă fiecare fragment de experienţă, fiecare idee, voinţă şi sentiment la nivelul sistemului său abstract de gîndire şi de aceea reacţiile sale nu pot depăşi limitele sistemului său. Oricine pune la îndoială transcendentalismul ca filozofie nu poate să nu găsească defectuoasă o bună parte a prozei şi poeziei lui Emerson, tocmai din cauza proiectării înapoi persistente spre premisele care stau în mod obligatoriu în urma concluziilor.

Poe își poate alege punctul de pornire de oriunde îi place sau, mai bine spus, de oriunde îi permite simțul său artistic. Negînd axiomele fixe prin aderare la logică, el poate să producă acel „*tour de force*“ al visului controlat, al maniei clar exprimate, al obsesiei disciplinate, ca în *Pisica neagră* și *Inima care-și spune taina.* Logica sa intuitivă poate fi respinsă atunci cînd este vorba de valoarea adevărului practic, dar din punct de vedere artistic ei i se datorește triumful obținut cu *Crimele din Rue Morgue* și *Scrisoarea furată.*

Poe vorbește de simetrie — constanță artistică — ca o formulă derivată din știință, notînd că în fiecare domeniu unirea elementelor poate duce la ceva mai mult decît părțile ei componente.

„Imaginația pură *alege de la* Frumusețe *sau de la* Deformație *numai elementele ce se pot combina perfect, pînă atunci necombinate ; rezultatul, ca regulă generală, e compus din frumos sau sublim, în măsura în care frumosul și sublimul fac parte din elementele combinate — care trebuiesc considerate ca atomice —, adică combinații anterioare. Pe cît de des, în mod analog, are loc acest proces în chimia fizică, pe atît de rar are el loc în chimia intelectului, unde mixtura între două elemente poate crea ceva care să nu aibă calitățile vreunuia dintre ele, sau chiar nimic din calitățile ambelor elemente.*“ [40]

Capacitatea de a găsi combinații de cuvinte care să producă reacții „chimice“ puternice este, după părerea sa, pe care nimeni nu o va contra-

zice, una dintre cele mai mari capacităţi pe care un scriitor o poate avea în proză sau în versuri.

Teoria lui Poe asupra adevărului artistic îi permite să evite naturalismul crud sau chiar simpla imitaţie. Poe consideră adevărul literal respectarea faptului neornamentat, realismul fotografic ca fiind un viciu fatal în artă. *„După mine*, spune el, *dacă un artist trebuie să picteze brînzeturi împuţite, meritul său va consta în faptul că ele vor avea cît mai puţin posibil aspect de brînzeturi împuţite."* [41] Poe limitează pictura mult prea drastic şi aceasta sună ca şi cum nu ar fi văzut niciodată realismul lui Rembrandt sau Vermeer; teza sa este, în general, corectă, deoarece vechii maeştri ai naturii moarte creează un realism *poetic*, un realism pătruns de inteligenţă creatoare. Din operele lui Poe, cele care violează principiul său estetic asupra „brînzeturilor împuţite" sînt presupusele povestiri de cazuri reale, ca *Revelaţie mesmerică* şi *Faptele în cazul domnului Valdemar*, în care insuccesul artistic este preţul pe care-l plăteşte pentru o glumă reuşită. Atunci cînd adaugă verosimilitate *artistică* la realism realizează o operă triumfală ca *Balerca de Amontillado*.

Poe cere ca artistul să nu portretizeze firescul aşa cum ne este redat de simţuri, ci *„intenţia generală a Naturii"* — Natura în momentele sale creatoare. [42]. Arta este *„reproducerea a ceea ce Simţurile percep în Natură prin intermediul sufletului"*. [43] Aceasta înseamnă că artistul trebuie să fie un interpret, care îşi adaptează experienţa la necesităţile viziunii imaginative şi creează

propriul său univers din fragmentele la care a redus lumea reală. Cuvîntul „creaţie" exprimă atitudinea exactă a lui Poe faţă de opera artistului. După cum Dumnezeu creează universul din atomii preexistenţi, dîndu-i existenţă şi sens printr-o structură simetrică unitară, tot astfel şi artistul joacă rolul lui Dumnezeu, lucrînd cu materialele pe care le are la dispoziţie, apropiindu-se de activitatea divină prin felul în care creează unitate din varietate şi îl obligă pe spectator să-i accepte viziunea.

„Universul este o piesă a lui Dumnezeu" [44], o piesă ştiinţifică, ale cărei acţiuni spectatorul le poate urmări cu ajutorul intuiţiei ştiinţifice. O operă de artă, ar adăuga Poe, este o piesă a artistului, o piesă artistică, pe care spectatorul o poate urmări cu ajutorul intuiţiei artistice. În ştiinţă problema constă în a descoperi acţiunea piesei, principiul unificator, care stă la baza ei, şi apoi verificarea prin fapte pentru a fi sigur că nu s-a comis nici o greşeală. În artă există o problemă identică, criteriul practic al succesului fiind efectul produs asupra spectatorului, fie că percepe frumosul pe care poetul vrea să i-l releve, fie că simte groaza pe care scriitorul povestirii gotice vrea să i-o trezească.

Pentru Poe arta este raţională, după cum universul este raţional. Arta incoerentă este o contradicţie de termeni. Aceasta nu înseamnă să negăm misterul în artă sau în ştiinţă, sau să susţinem că introspecţia nu poate fi parţială, fragmentară sau momentană. Poe consideră că una dintre cele mai importante sarcini ale artistului

este să se ocupe de experienţa umană care trece dincolo de prima vedere. Cel mai puternic mijloc prin care se poate ocupa de aceasta este simbolul.

Introducerea simbolurilor pentru a exprima adevăruri care nu se pot încredinţa simplei afirmaţii era un obicei al scriitorilor americani din secolul al XIX-lea, practicat de Emerson, Hawthorne, Melville şi Whitman. Poe se plasa deci în tradiţia americană, ca unul dintre fondatorii şi poate cel mai strălucit reprezentant al ei, atunci cînd a trecut la simbolism. Aproape în acelaşi timp cu Emerson şi Hawthorne, Poe a căutat analogii între om şi natură.

„Analogia" este un cuvînt de bază în dicţionarul de artă şi ştiinţă al lui Poe. După definiţia sa, analogia reprezintă o similitudine de structură percepută de intuiţie, o similitudine care ne ajută să captăm adevărul despre universul fizic sau frumuseţea universului artistic. Poe scrie prin analogie cînd raţionează de la transă la moarte în *Revelaţie mesmerică,* de la somn la imortalitate în *Colocviul între Monos şi Una.* Dupin gîndeşte prin analogie cînd rezolvă misterul *Scrisorii furate,* deducînd acţiunile vinovatului printr-o cunoaştere a modului în care operează psihologia umană — urmărind ce ar face probabil *un anume om* într-o anume situaţie şi ajungînd la ceea ce *acest om* a săvîrşit de fapt chiar în această situaţie. Poe foloseşte principiul analogiei cu mult succes în *Prăbuşirea casei Usher* atunci cînd compară castelul cu familia, amîndouă purtînd o amprentă comună, şi face

ca evenimentele din cartea citită de Roderick să corespundă cu faptele petrecute în castel.

Era firesc ca un om de inteligenţa lui Poe să fie conştient de capcanele care îl pîndesc pe căutătorul de simetrii. Poe a văzut pericolul falselor analogii. *Evrika* îl previne pe cititor să se ferească de *„înclinaţia pentru interferenţa de analogii"* a intelectului, de *„rîvna monomaniacă de a atinge infinitul"*, adică de a confunda vise bine cunoscute cu teorii explicative.[45] Faptul că însuşi Poe este gata să găsească analogii ştiinţifice acolo unde ele nu există, sau nu pot fi dovedite, îi viciază cosmologia. Simţul estetic al simetriei îi salvează de cele mai multe ori povestirile şi poeziile, atribuindu-le un adevăr artistic ce nu se mai potriveşte cu adevărul faptic. Eşecul se datorează faptului că deseori intelectul său artistic este fantezist sau mecanic, în loc să fie imaginativ. De exemplu, atunci cînd adună asemănări triviale, în locul unor analogii puternic revelatoare. Nereuşita sa, conform propriei teorii, reprezintă în artă ceea ce raţiunea fără intuiţie reprezintă în ştiinţă.

Simbolismul este mai cuprinzător decît analogia, căci un lucru poate reprezenta un altul fără să aibă nici o legătură cu asemănarea lui structurală. Poe îşi tratează simbolul în moduri variate. Uneori simbolurile sînt naturale şi evidente (Psyche ţinînd locul sufletului în *Ulalume)*, sau sînt acceptate prin convenţie (bustul lui Pallas, reprezentînd înţelepciunea în *Corbul)*. Alteori derivă din propria invenţie a lui Poe (un fluture de noapte sau de zi, în locul ochilor

femeii în *Ligeia).* Nu au fost încă descifrate toate simbolurile poeziei lui Poe, şi poezia sa este greu de înţeles mai cu seamă din această cauză. Foarte des, discuţiile savanţilor asupra înţelesurilor şi a meritelor poeziei sale au ca temă simbolurile.

Ca pentru cei mai mulţi artişti, arta este şi pentru Poe un refugiu din ceea ce se numeşte realitate, ducîndu-l la o realitate mai înaltă, permiţîndu-i să întoarcă spatele vulgarităţilor din jur şi să pătrundă într-un domeniu unde nu contează decît frumosul supranatural şi valorile estetice. Dragostea pentru arta sa constituie în acest sens o problemă de evadare.

În sens contrar, arta îl menţine în realitatea pe care o cunoaştem cu toţii. Orice operă de artă, ca produs practic al geniului artistului, şi nu pur şi simplu al experienţei sale artistice, rezultă din contactul cu obiectele fizice, ca hîrtia, creioanele şi editurile. De la intuirea frumosului, poetul trebuie să coboare la crearea poemului. De la intuirea umorului sau oribilului, scriitorul trebuie să treacă la crearea povestirii amuzante sau de groază.

Artistul este un maestru, şi Poe accentuează îndeosebi acest lucru. În marea artă descoperă măiestria meticuloasă — adică muncă insistentă. De acord cu Platon şi Shelley că inspiraţia trebuie să fie prezentă, Poe adaugă de îndată că inspiraţia lăsată de una singură este naivă şi fără formă ; ea trebuie definită, formată şi prelucrată într-o structură unitară, care să-i dea cititorului o impresie cît mai puternică. A nega acest lucru

înseamnă a susţine că ştiinţei îi e suficientă teoria şi că munca pasionantă a experienţelor şi demonstraţiilor devine inutilă. Inspiraţiei trebuie să-i urmeze aplicarea inteligenţei cu răbdare, sistematic, intensiv, aşa încît scriitorul să găsească cele mai bune mijloace de a ajunge la scopul urmărit ; a spune că arta mare poate fi produsă la întîmplare de unul care nu înţelege bine ce face, înseamnă o înţelegere greşită a naturii artei. *„În toate cazurile*, afirmă Poe, *cînd practica dă greş, motivul îl constituie o teorie imperfectă."* [46]

Poe este cel mai bun exemplu al propriei sale teorii, căci n-a existat vreodată un artist mai disciplinat decît el. Ştia ce are de făcut şi şi-a asumat greaua muncă de a lucra la propriile scrieri, pînă ce ajungeau să exprime exact ceea ce voia să spună. Activitatea sa era monumentală, iar nemulţumirea faţă de operele inferioare — implacabilă. Ca redactor, atingînd un punct mort, Poe nu a fost poate întotdeauna la înălţime. Cînd era însă vorba de operele sale majore, se gîndea mereu la ce a realizat, revizuind continuu, adăugînd, eliminînd versuri şi rescriindu-şi proza. Poe a fost un maestru extrem de conştiincios al scrisului.

Poe este un artist *obiectiv,* folosind toate sursele — tradiţia romantică, opera altor scriitori, reportajele de aventuri şi crime, întîmplările aflate de el, produsele imaginaţiei sale, ale nervilor săi contractaţi. Extrăgînd „atomii" de care are nevoie, trece la construirea respectivei opere artistice. Ca artist, se situează în afara extazelor

şi aberaţiilor sale. Viziunile, visele, halucinaţiile, îndemnurile le foloseşte ca material pentru poveştile şi poeziile sale. Oricît ar fi de încîntătoare sau înspăimîntătoare substanţa, forma literară e dată de un intelect rece, judicios, riguros şi calculat.

Nu e aproape nimic personal (exceptînd simţul artistic) în ceea ce face Poe ; nu s-a lăsat furat de digresiuni şi adăugiri ; nu a intervenit, apelînd la cititor pentru a-şi susţine cauza ; nu s-a interpus între efect şi cititor. Luînd în consideraţie propriile sale tragedii, presiuni psihologice şi ostilităţi sociale care l-au afectat, obiectivitatea sa este unul dintre cele mai remarcabile fenomene din istoria literaturii americane şi chiar a lumii. Poe este cel mai sănătos dintre scriitorii noştri. [47]

Capitolul 4

TEMELE FICȚIUNII

Creația artistică a lui Poe s-a concretizat mai ales în nuvele și constituie realizarea lui cea mai de seamă. Prin nuvele, mai mult decît prin critică și poezie, Poe și-a găsit locul în literatură. A lucrat îndelung și cu pasiune la acest gen, aducînd o contribuție de vreo șaptezeci de lucrări, dintre care două *(Manuscris găsit într-o sticlă* și *Cărăbușul de aur)* au fost premiate, iar vreo altele douăzeci au intrat în patrimoniul nemuritor al literaturii. Publicarea volumului *Povestiri grotești și extraordinare* (1840) a constituit unul dintre marile evenimente ale literaturii americane.

Nuvela a fost un gen la care a contribuit atît prin definirea ei teoretică, cît și prin impulsul pe care i l-a dat.

I NATURA NUVELEI

Poe avea diverse motive pentru a cultiva narațiunea scurtă, în afara motivului, evident, că arta sa se manifesta cel mai bine în acest domeniu.

Mai întîi faptul că exista o piață favorabilă nuvelei. Datorită creșterii numărului revistelor se

cereau lucrări literare ca să le umple paginile. Poe cunoştea această cerere din propria lui experienţă. În cursul carierei a lucrat la numeroase ziare, inclusiv la cîteva foarte bune. A fost redactor la *Southern Literary Messenger, Burton's Gentleman's Magazine, Graham's Magazine, The Broadway Journal.* Ca redactor, a încercat să satisfacă publicul şi a reuşit editînd nuvele bune (dintre care multe erau opere proprii). Avînd un contact foarte strîns cu cererea cititorilor, Poe a recunoscut şi a exploatat preferinţa existentă în gustul pentru lectură al americanilor.

„Avem nevoie acum, spunea el, *de artileria uşoară a intelectului ; avem nevoie de lucrări concise, condensate, pregnante, uşor de difuzat — în locul celor prolixe, prea detaliate, voluminoase şi inaccesibile."* [1]

America, considera el, era prea grăbită ca să zăbovească în faţa romanelor-fluvii sau a revistelor trimestriale sobre, cu povestiri lungi şi observaţii făcute pe îndelete asupra stadiului panoramei literare. Nu considera însă ca o alternativă fericită acele ziare care, pe lîngă informaţiile zilnice, tipăreau literatură trivială, de citit repede şi de aruncat în grabă. Poe s-a îndreptat spre un tip de ziar reprezentînd o medie fericită — ziare de genul celor care publicau scrieri scurte, dar cu greutate, cîteva pagini demne de citit şi de ţinut minte. S-a îndreptat spre publicaţiile cele mai potrivite ale acestei literaturi, şi nu spre revistele trimestriale sau zilnice. *„Formatul şi termenul de apariţie al revistelor lunare trebuie să fie precis potrivite, dacă nu tuturor ne-*

cesităţilor literare ale zilei, cel puţin celor mai largi şi mai imperative, ca şi celor mai importante.“ [2] În studiul său *Literatura din reviste,* Poe relevă şi mai mult necesitatea literaturii publicate în reviste, numind-o *„o ramură* foarte *importantă a literaturii — ramură care creşte zilnic în importanţă şi care, în cele din urmă (şi nu este departe ziua), va fi cea mai influentă din domeniul Literelor“.* [3]

Poe poate fi bănuit de vanitate cînd afirmă că trebuie recunoscută supremaţia genului în care scria şi excela el. Argumentul său cuprinde mult adevăr, căci deşi în America au apărut de atunci romane de mare măiestrie, ca *Scrisoarea roşie* şi *Moby Dick,* de la Poe scriitorii americani s-au specializat în nuvele — desigur pentru motivul menţionat de Poe — ţinînd seama de preferinţa publicului pentru lecturile care nu iau mult timp.

Cînd Poe a început să scrie, nuvela înflorea prin scriitorii europeni Mérimée şi Balzac şi prin americanii Irving şi Hawthorne. Poe a adaptat nuvela la forma ei artistică perfectă. A reuşit aplicîndu-şi teoria estetică la practica literară. Nuvela sa este un caz special, al căutării de simetrie şi unitate în artă, realizată printr-un efect concentrat, prin acţiunea fiecărui cuvînt, rînd, paragraf asupra cititorului. Expunerea clasică a acestei metode se găseşte în faimosul studiu al lui Poe asupra lui Hawthorne :

„Un artist plin de măiestrie construieşte o povestire. Nu îşi modelează gîndirea pentru a o armoniza cu elementele naraţiunii, ci după ce creează premeditat un efect singular, *inventează*

întîmplări, combină evenimente şi le comentează pe un asemenea ton, încît să-i folosească la realizarea efectului urmărit. Dacă prima frază nu contribuie la acest efect înseamnă că a comis iniţial o greşeală. Pe tot parcursul compoziţiei trebuie ca în toate cuvintele să existe intenţia, directă sau indirectă, de a urmări acel scop dinainte hotărît. Cu aceste mijloace, cu această grijă şi măiestrie se constituie în cele din urmă, în mintea celui care are afinitate cu arta, o imagine, ca şi sentimentul unei satisfacţii depline. Ideea povestirii, teza, a fost prezentată nepătată, netulburată — un scop urmărit şi totuşi imposibil de realizat în roman." [4]

Intuiţia imaginativă, intelectul poetic al scriitorului, trebuie, dacă vrea să aibă succes, să perceapă şi să combine în proporţii juste acele elemente care sînt suficiente pentru a produce efectul scontat. În termeni obişnuiţi, scriitorul trebuie să ştie să construiască acţiunea. Avînd în vedere că urmăreşte unitatea, care în acest caz este realizată prin îndreptarea tuturor elementelor spre efectul final, trebuie să înceapă cu sfîrşitul, să hotărască mai întîi punctul terminus spre care se îndreaptă întreaga povestire. Prin contrast, caracterul contează puţin, căci nu există suficient loc pentru a aduna micile detalii psihologice şi fizionomice ce se strîng treptat ca în romanele celor doi giganţi gemeni ai literaturii de la începutul secolului al XIX-lea, Dickens şi Thackeray.

Faptele din cursul acţiunii pot varia la infinit, deşi Poe declară — şi acest lucru poate suna

cam ciudat cînd vine de la el — că totul trebuie să aibă un aer realist. „Acţiunea poate fi complicată, dar nu trebuie să treacă dincolo de probabilitate. Elementele introduse trebuie să aparţină vieţii reale."[5] Acest postulat devine mai puţin curios cînd îi examinăm povestirile. Poe nu introduce eroii de bază ai povestirii de groază convenţionale, ca stafiile, oamenii-lupi, vampirii. Diavolul apare numai în piesele burleşti, niciodată ca Mefistofel, încarnarea sinistră a răului, instigatorul viclean al tragediilor umane. În povestirile cosmice îngerii au o activitate limitată. Reîncarnarea apare ca temă doar cînd e dificil să atribui efectele respective unei alte cauze. Cele mai profunde explorări ale oribilului şi groazei sînt bazate în scrierile lui Poe pe fenomene profund umane şi realiste, ca obsesiile datorite nebuniei. Această caracteristică constituie motivul principal al forţei extraordinare a povestirilor sale.

Alături de realism, o altă caracteristică principală a scrisului lui Poe o reprezintă simbolismul. Teoria sa afirmă că ficţiunea în proză şi în poezie, ca în orice artă, poate avea sensuri latente, ce pot fi descifrate numai dacă simbolurile folosite de scriitor sînt just interpretate de cititor. *William Wilson* este un exemplu practic de simbolism în nuvelă, deoarece apelează la al doilea personaj, de fapt, conştiinţa lui William Wilson. *Prăbuşirea casei Usher* şi *Ligeia* au un caracter accentuat simbolic.

Pe linia filozofiei sale estetice, teoria lui Poe în privinţa nuvelei respinge naturalismul crud

sau concentrarea asupra adevărului moral şi faptic, legitime numai dacă sînt îndrumate de adevărul artistic. Tot din motive estetice, Poe cere în nuvelă originalitate, combinaţii noi care să producă simetrii noi, deci noi elemente ale frumosului. El condamnă *„tiradele bombastice mizerabile şi jargonul, care se opune originalităţii"* [6] şi, ca întotdeauna, se opune ideii că inspiraţia divină este suficientă : *„Nu este greşeală mai mare decît presupunerea că adevărata originalitate este pur şi simplu o chestiune de impuls sau inspiraţie. A crea înseamnă a combina cu grijă, răbdare şi înţelegere."* [7]

Concepţia lui Poe asupra nuvelei este justă, ceva cam îngustă pentru a-i cuprinde pe toţi scriitorii care au intrat în acest domeniu, dar categoric potrivită practicii sale. Poe şi-a urmat formula, a scris un număr de capodopere, făcînd ca cititorii săi să simtă pulsul realităţii unui univers artistic unic — universul lui Poe.

Poe şi-a început cariera de nuvelist într-un mod convenţional. Urmînd exemplul lui Boccaccio în *Decameron* şi al lui Chaucer în *Povestirile din Canterbury,* pentru a menţiona doar exemplele clasice, Poe a conceput un grup de oameni, adunaţi pentru a se distra şi povestind pe rînd cîte o istorie. Grupul său se numeşte *Clubul Folio* şi povestirile lor — *Povestirile clubului Folio.* Descrierea membrilor clubului e făcută cu intenţia de a aborda mijloace la modă în nuvelă, pe care apoi le ironizează ; lista personajelor include pe Mr. Snap, preşedinte, *„fost în serviciul revistei* Down East", pe Convolvulus Gon-

dola, *„care a călătorit foarte mult"*, pe domnul De Rerum Natura, *„care purta o pereche de ochelari verzi, foarte curioşi"*, pe Solomon Seadrift, *„care semăna întru totul cu un peşte"*, pe Horribile Dictu, *„cu pleoape albe, care studiase la Göttingen"* şi pe Blackwood Blackwood, *„care scrisese nişte articole pentru reviste străine"*.[8]

Poe, cunoscut marelui public ca un poet eteric şi romantic, apare acum ca umorist, scriitor de parodii burleşti asupra unor personalităţi sau unor forme literare. Din nefericire, *Povestirile clubului Folio* nu au fost niciodată publicate şi, cum nu ne-a parvenit nici o listă de titluri, experţii au trebuit să caute cu multă grijă printre lucrările lui Poe înainte de a hotărî care dintre ele ar fi trebuit să se grupeze sub acest titlu. Iniţial, ar fi trebuit să fie 11, după numărul membrilor clubului. După ce a început să publice povestirile separat, Poe a adăugat altele, 17 în total — după o scrisoare către Harrison Hall. Fără a intra în amănunte, am putea afirma cu încredere că sigur, foarte probabil, următoarele nuvele aparţin *Povestirilor clubului Folio*: *Metzengestein, Le Duc de L'Omlette, Poveste din Jerusalim, Suflarea pierdută, Bon Bon, Manuscris găsit într-o sticlă, Linişte, Patru bestii într-una, Lauda exagerată, Întîlnire, Berenice, Morella, Regele ciumă, Umbra* şi *Mistificare*.[9]

Aceste povestiri au o mare importanţă în compoziţia lucrării. Hotărît să menţină interesul, făcînd ca fiecare dintre povestitorii săi şi implicit fiecare dintre povestiri să fie variate, Poe

a început cu o demonstraţie strălucită a multiplelor sale talente, care anticipează unele dintre temele majore de mai tîrziu. A compus viniete umoristice şi povestiri gotice ; sub masca umorului, farse ca *Bon Bon,* istorii burleşti ca *Suflarea pierdută,* satire ca *Lauda exagerată, Berenice, Morella* şi *Întîlnire,* în care respectă modelul povestirilor gotice de groază ; fantezii în maniera idealismului romantic : *Linişte* şi *Umbra.* Aventurile, groaza, ironia, povestirile marinăreşti se află în *Manuscris găsit într-o sticlă.* Poe a folosit finalul surpriză în *Mistificare,* fiind un premergător al lui O. Henry. Singurul gen, cultivat mai tîrziu de Poe şi care n-a apărut în *Povestirile clubului Folio,* a fost nuvela poliţistă.

Aceste lucrări constituie o realizare uimitoare. În primele încercări de a aborda naraţiunea scurtă, Poe a dovedit capacităţi variate, o imaginaţie strălucită, o cunoştinţă disciplinată a ceea ce încerca să facă şi o perfectă măiestrie în scris. Fireşte, nici teoria şi nici practica de a scrie nu au fost perfecte chiar de la începutul carierei sale, şi jumătate din povestirile scrise în această perioadă pot fi ignorate. În schimb, *Manuscris găsit într-o sticlă* i-a adus un premiu la *Saturday Visiter* din Baltimore, ca cea mai bună nuvelă prezentată la concurs ; triumful a fost urmat de un altul, şi mai mare, cînd i s-a oferit postul de redactor la *Southern Literary Messenger.* Dintre celelalte povestiri, *Linişte, Umbră, Berenice* şi *Morella,* rămîn cele mai citite din opera completă a lui Poe.

Povestirile clubului Folio dovedesc în mod foarte semnificativ o dezvoltare caracteristică în gîndirea şi stilul autorului. Printr-un singur efort, Poe s-a maturizat şi şi-a cîştigat independenţa faţă de sursele de inspiraţie, poate înainte chiar de a-şi da seama de acest lucru. Începînd prin a satiriza scrierile altora, el a descoperit că, într-un anume fel, geniul său îl domină, aşa încît burlescul devine o artă de valoare, sobră şi serioasă. *Regele ciumă,* povestire în care relatează aventurile a doi marinari beţi într-un oraş bîntuit de ciumă, constituie o parodie a unei întîmplări întîlnite la Disraeli ; în orice caz, povestirea poate fi citită ca o sinistră comedie a erorilor. În nuvela *Metzengerstein,* Poe a dat subtitlul : *„Imitaţie după germani" ;* mai tîrziu însă, conştient de forţa nuvelei, Poe a renunţat la subtitlu. Dacă *Berenice* şi *Morella* au fost iniţial parodii burleşti ale povestirilor gotice, datorită artei creatoare a autorului lor, ele s-au înscris de sine stătătoare în istoria literară. *Linişte* şi *Umbra,* indiferent de ce Poe a gîndit despre ele atunci cînd le-a numit pe prima *Fabulă* şi pe cealaltă *Parabolă,* s-au dovedit capodopere ale picturii de gen, stranii fantezii pe care nu le-a depăşit niciodată ; efectul şi influenţa lor a mişcat pe Maeterlinck cînd a început să-şi scrie propriile fantezii.

La interpretarea operei lui Poe trebuie ţinut seama de toate aceste elemente. Imaginaţia scriitorului parcurge o întreagă gamă, de la umor la înfricoşător ; lui Poe îi plăcea farsa, iar intenţia

îi este deseori mascată în mod deliberat sau deviată de puterea creatoare a artei sale ; de aceea, e esenţial să fim siguri că aplicăm un criteriu just de apreciere asupra fiecărei opere. Greutatea în a realiza acest lucru poate fi ilustrată de povestirea lungă, sau romanul scurt, intitulat : *Povestea lui Arthur Gordon Pym.*

În aparenţă avem de a face cu o povestire marinărească, scrisă în urma succesului repurtat cu *Manuscris găsit într-o sticlă.* Pym navighează pe o balenieră de la Nantucket, supravieţuieşte unei serii de aventuri (închisoarea din cală, revolta de pe vas, naufragiul, fuga de la băştinaşii de pe o insulă stranie) şi dispare în imensitatea Antarcticii. Povestirea are multe greşeli evidente. Proza este deseori neglijentă. Urmărind elementul realist al călătoriilor, Poe poate deveni deseori plicticos prin faptele descrise, prin detaliile îngrozitor de revoltătoare de omor şi canibalism. Există şi unele personificări absurde, iar personajul principal, static, nu salvează povestirea. În final, nota prin care Poe anunţă că Pym a supravieţuit călătoriei şi a reuşit să se întoarcă acasă ratează totul.

Totuşi *Arthur Gordon Pym* conţine pasaje grandioase. Naraţiunea dezvăluie uneori o înaltă măiestrie artistică. Episodul de pe ocean trădează îndemînare, Poe putînd fi considerat precursor al lui Melville. Folosirea groazei, a ororilor, ca şi înspăimîntătorul voiaj sînt profund caracteristice pentru Poe. Uraganul marin e la fel de viu înfăţişat ca şi în *Manuscris găsit într-o*

sticlă sau *O coborîre în Maelstrom*. Suferinţele îndurate de Pym sub munte — amestecul de întuneric, teamă, mister şi aşteptare febrilă — sînt descrise cu o intensitate demnă de autorul povestirilor *Hruba şi pendulul* şi *Îngropat de viu*. Cultura de pe insulă, veche cît lumea, cu simbolurile criptice îi vor influenţa pe Jules Verne şi pe Rider Haggard, ca şi şcoala de literatură ştiinţifico-fantastică. Pasajul final reaminteşte stilul lui Poe : „Şi în aceeaşi clipă ne-am năpustit în braţele cascadei ; în faţa noastră s-a deschis, gata să ne înghită, o prăpastie. Dar iată că dinainte-ne se iveşte un chip omenesc înfăşurat într-un linţoliu, şi omul acesta e cu mult mai mare decît oricare alt pămîntean. Pielea lui are acea desăvîrşită albeaţă a zăpezii."

În această povestire, criticii atribuie un rol important simbolului. Călătoria lui Pym devine călătoria lui Poe de la realitate la iluzie, sau de la fapte la vise [10], devine căutarea mamei sale, sau a Mamei Pămînt. [11] Asemenea interpretări nu pot fi ignorate, deoarece Poe şi-a mărturisit odată convingerea că romanul era „o carte foarte caraghioasă". [12] Aprecierile sale asupra propriei persoane nu trebuie luate prea mult în serios. În afară de aceasta, filozofia esteticii sale introduce sensuri latente într-o operă de artă, sensuri pe care artistul poate că nu le-a avut foarte clar în minte. De vreme ce „chimia" combinaţiilor poate crea efecte neprevăzute, artistul nu este în mod necesar conştient de toată frumuseţea, semnificaţia şi analogiile din materialele lui.

Dacă *Arthur Gordon Pym* este într-adevăr un roman psihologic, e greu de conceput ca un romancier de talia lui Poe să nu fi fost conştient de aceasta. Din celelalte lucrări ne dăm seama că Poe a reuşit să-şi explice intenţiile, folosind simboluri potrivite. Dacă *există* sensuri latente şi sistematice în călătoria lui Pym, şi dacă ea reprezintă *într-adevăr* firul acţiunii, graţie căruia trebuie urmărită dezvoltarea epică, atunci Poe nu şi-a realizat intenţia, deoarece criticii nu cad de acord asupra sensului simbolurilor cu o semnificaţie atît de vastă.

Poate că pericolul rezidă în căutarea unei singure interpretări acolo unde în fond ea nici nu există. Poate că Poe a introdus în opera sa cea mai bogat imaginativă cîte ceva din toate elementele aflate la îndemînă — întîmplarea, farsa, burlescul, groaza, fantezia, psihologia şi simbolul —, ajungînd astfel să realizeze o combinaţie literară străfulgerată pretutindeni de geniu. Poate din acest motiv nu a reuşit să creeze unitatea de efect la care ţinea atît de mult şi nu şi-a mai revăzut opera în vederea reeditării, abandonînd-o după o primă încercare. Pe scurt, şi-a dat poate seama că atunci cînd a scris *Arthur Gordon Pym* şi-a depăşit posibilităţile, interpretîndu-şi greşit vocaţia.

Cu un simţ critic sănătos, Poe s-a întors imediat la nuvelă, dezvoltînd cu o mînă sigură subiectele din *Povestirile clubului Folio* şi creînd celebrele sale *Povestiri groteşti şi extraordinare,* în stilul cărora a continuat să scrie toată viaţa.

În universul artistic al nuvelelor lui Poe mai există ceva în afară de groază şi teroare. Aceste elemente caracteristice şi proeminente au atras însă foarte mult atenţia. Umorul şi ironia, operele satirice şi de călătorie reprezintă lucrări cu totul palide comparativ cu pulsaţia energică a temelor sale de groază şi spaimă. Poe a preluat un gen literar pe cale de dispariţie — povestirea gotică —, dîndu-i o nouă viaţă şi permanenţă.

Scopul urmărit este îngust. Poe evită însă cu mult succes monotonia şi variază subtil tratarea povestirilor cu o acţiune aproape identică. Nu îşi descrie amănunţit personajele, căci, conform principiului afirmat chiar de el, nu simţea nevoia, deoarece dezvăluirea caracterului revine romanului. Pe de altă parte, în vreme ce toate femeile din povestirile sale seamănă (un fel de combinaţie între mama şi soţia sa), bărbaţii sînt mult mai diferenţiaţi chiar în povestiri foarte scurte. William Wilson nu poate fi confundat cu povestitorul din *Pisica neagră* şi nici Metzengerstein cu Montresor din *Balerca de Amontillado*.

Poe nu urmăreşte un ţel moralizator, deşi teoria sa estetică admite că binele poate fi un produs suplimentar al artei, care pe el nu îl interesează. Păcatul şi crima lipsesc din această parte a universului său, iar abundenţa de fapte îngrozitoare constituie o problemă de psihologie, de psihologie anormală, şi nu de etică.

Aici se aplică legile naturale care acţionează prin intermediul firii umane, şi nu legea moralei.

Remuşcarea este întotdeauna o obligaţie şi niciodată o acuzare a simţului moral în urma unei fapte de care răspunzi. William Wilson se distruge ca personalitate omorîndu-şi conştiinţa, exemplificînd astfel adevărul psihologic că omul suferă prin pierderea acestei facultăţi deosebite. Pe de altă parte, omul poate trăi foarte bine fără conştiinţă, de exemplu Montresor. Chiar şi *Hruba şi pendulul* este mai curînd un studiu asupra groazei decît o poveste morală, cum ar fi vrut poate Poe s-o conceapă.

Dacă l-am acuza că a eliminat elementul moralizator, ar însemna să-i cerem să scrie altfel, să semene cu Hawthorne. Măreţia lui Poe constă exact în ceea ce îi lipseşte lui Hawthorne. Ar însemna să renunţăm la minunatele povestiri pe care numai Poe a fost capabil să le ofere patrimoniului literaturii universale. Aceste povestiri nu au nimic *imoral,* fiind naturaliste în sensul bun, şi nu în sensul perversiunii ca la Zola, de exemplu, care a fost oarecum influenţat de Poe. Aşa cum Maupassant şi Damon Runion îşi revendică dreptul la originalitate — tot astfel face şi Poe. [13]

În povestirile gotice, Poe tratează subiectele morbide şi de groază de care s-a legat atît de strîns reputaţia sa — moartea, nebunia, boala, distrugerea personalităţii, decăderea lentă a eroinelor firave. Uneori întîmplările au un caracter realist. *Întîlnire* relatează o sinucidere într-un apartament luxos, deasupra lagunelor luminate de lună la Veneţia ; *Lada dreptunghiulară* e povestea unui bărbat înnebunit de amărăciune, ce

se agaţă de trupul neînsufleţit al soţiei sale. Alteori, intervine elementul de mister. *Metzengerstein* aduce în prim-plan un cal fantomă, *Manuscrisul găsit într-o sticlă,* un vas fantomă, iar *Masca morţii roşii* este o alegorie reprezentînd însăşi moartea ca făcînd parte din *dramatis personae*. Poe îmbină naturalul cu supranaturalul, bazîndu-se pe legi ascunse, dar raţionale, care conduc acţiunea. De exemplu, *Portretul oval,* printr-un straniu procedeu de a picta, extrage viaţa din model şi o transferă portretului. Mai evident apare procedeul în *Prăbuşirea casei Usher,* unde tragedia, departe de a fi gratuită sau o problemă de voinţă capricioasă, face ca familia şi castelul în care ea locuieşte să urmeze calea predestinată a distrugerii.

Poe a considerat *Ligeia* ca cea mai bună dintre povestirile gotice.[14] A greşit probabil judecînd astfel, deşi povestirea e una dintre cele mai bune. *Ligeia* seamănă cu *Morella* şi *Poveste din Munţii Stîncoşi,* fiind povestea unei reîncarnări. Frumoasă, firavă, aproape de moarte, dar cu o putere de voinţă unică şi supranaturală, Ligeia este una dintre eroinele tipice ale lui Poe. Subiectul tratează aversiunea ei de a rămîne moartă — „aversiunea" în sensul real. Cînd soţul ei se recăsătoreşte, Ligeia se întoarce ca fantomă, o otrăveşte pe cea de a doua soţie, pune stăpînire pe corpul ei mort şi se ridică de pe catafalc. Cu toate virtuţile artistice, *Ligeia* rămîne nesatisfăcătoare, deoarece povestirea se încheie cu o scenă în care soţul se află la picioarele moartei reîncarnate ; scriitorul îl lasă pe

cititor să ghicească singur ce se va mai întîmpla [15]. În finalul din *Morella* există o altă reîncarnare din mormînt ; ceva identic ar fi trebuit să se întîmple şi în *Ligeia*. Altfel, subiectul are vigoare şi s-a bucurat de mult succes.

În operele lui Poe misterul este legat de psihologie. În dialogul dintre părţile componente ale sufletului, Poe găseşte un subiect care poate căpăta trăsături ciudate dacă se ţine seama că facultăţile nu cooperează normal, aflîndu-se într-un puternic conflict psihologic. Unul dintre principiile sale majore în această privinţă îl constituie dezintegrarea personalităţii. *Demonul perversităţii* descrie un impuls tiranic, luptînd cu restul sufletului şi obligîndu-l să facă ceea ce acesta refuză. Protagonistul din *Omul din mulţime* vrea să se alăture celorlalţi oameni, dar nu reuşeşte, căci îl împiedică un motiv potrivnic şi categoric, ascuns în fundul sufletului. Eroul devine aproape un precursor al individului dezumanizat şi pierdut în masa de oameni, despre care au scris atît de des scriitorii secolului al XX-lea.

Sub acest raport, cea mai izbutită povestire este *William Wilson*, descriind lupta omului cu propria conştiinţă. Eroul apare alegoric, obiectiv, într-un al doilea personaj cu acelaşi nume şi aceeaşi înfăţişare. William Wilson îşi întîlneşte pentru prima dată conştiinţa la şcoală şi încearcă să scape de ea toată viaţa. Oriunde merge, orice face (şi faptele sale sînt deseori foarte condamnabile), dublura sa îl surprinde şi îl demască. Acest „spectru" îl urmăreşte de la

şcoală la Oxford, la Paris, Viena, Berlin şi Moscova. În cele din urmă, în timpul carnavalului de la Roma, William Wilson îl atacă pe cel ce-l teroriza, îl prinde pe acest al doilea William Wilson şi îl ucide. Îşi dă seama însă prea tîrziu că şi-a omorît propria conştiinţă, distrugîndu-se astfel pe sine.

Se pare că Robert Louis Stevenson s-a gîndit la William Wilson cînd a scris *Doctorul Jekyll şi domnul Hyde,* roman în care împarte omul după tendinţele bune şi rele.

Literatura psihologică pe care Poe s-a străduit s-o creeze are, de la el, o lungă istorie, influenţîndu-i printre alţii pe Dostoievski în *Crimă şi pedeapsă* şi pe James Joyce în romanul psihologic de mare extindere *Ulysses*.

Tema destrămării personalităţii duce la o psihologie complicată. În alte lucrări, Poe studiază gîndirea, nu sub influenţa nefastă a anarhiei, ci sub influenţa tiranică a unui element, a unei idei sau obsesii, intrînd în domeniul investigărilor realiste directe, aproape clinice, asupra acelor oameni care deşi se pot îngrijora de starea lor mintală atunci cînd tensiunea obsesiilor scade, sînt totuşi prea grav bolnavi ca să-şi mai înţeleagă starea mintală zdruncinată, şi să şi-o controleze.

Berenice a fost modelul pentru unele dintre povestirile similare de mai tîrziu. Egaeus comite îngrozitorul act de a deschide mormîntul Berenicei şi de a-i scoate dinţii, fără să-şi dea seama de ce face, deoarece se afla într-o stare de şoc şi transă. Cum Berenice fusese înmormîntată de vie, fiind deci victima unei mutilări din partea

unui spirit diabolic, Poe a fost criticat că a abordat un asemenea subiect. Poe a recunoscut în glumă că a întrecut măsura, dar a încercat să verifice reacţia cititorilor la şoc [16]. În *Inima care-şi spune taina* şi *Pisica neagră* a promis să nu depăşească limitele şi şi-a ţinut cuvîntul.

Nuvelele au ca temă un omor oribil şi obsedant. Fiecare acţiune se dezvoltă treptat, cu un realism care, dacă nuvela n-ar fi scrisă de un geniu, ar putea fi istoria unui caz patologic din secolul al XX-lea. Aceia care îi neagă lui Poe realismul nu citesc desigur cu atenţie ziarele noastre, care publică periodic relatări adevărate despre omoruri comise sub impulsuri psihologice anormale, similare cu cele descrise în *Inima care-şi spune taina* şi *Pisica neagră*.

Aceste două povestiri demonstrează cît de variat poate fi Poe, chiar atunci cînd e limitat. În prima povestire, un nebun descrie felul cum a comis o crimă din cauza unei porniri inexplicabile, cum a ascuns apoi cadavrul cu grijă, pentru ca, în fine, să-l dezvăluie poliţiei. *Pisica neagră* prezintă un dement şovăitor în atitudinile sale, care, după ce îşi omoară nevasta într-un acces de nebunie, cînd de fapt ura pisica ei, dezvăluie adevărul printr-un act de bravadă dementă. Primul criminal îi face pe poliţişti să stea pe mormîntul victimei, fiind descoperit cînd se demaschă singur într-un acces de nebunie. Al doilea criminal atrage atenţia poliţiei, lovind în peretele în dosul căreia se găsea cadavrul soţiei sale. Urletul pisicii, pe care a zidit-o fără să vrea o dată cu femeia, îl trădează.

Aceste povestiri respiră un puternic realism. Poe ştie să folosească şi alt gen de realism. *Hruba şi pendulul* are ca figură centrală nu un psihopat, ci un om a cărui stare mintală normală este o condiţie necesară subiectului. Mintea fiindu-i sănătoasă, iar simţurile conştiente, e cuprins de o mare groază la vederea înfiorătorului pendul ce coboară spre el din tavan ; dacă ar fi fost într-o stare de şoc, nu ar fi putut să-şi exploreze mai tîrziu celula — după ce a scăpat de pendul —, explorare ce-l duce pe marginea hrubei de unde este scos de salvatorii săi.

O bijuterie de realism — nu cea mai bună dintre povestiri, fiind prea scurtă, dar perfect proporţionată — este *Balerca de Amontillado*. Fin lucrată, concentrată, clară, fără adăugiri inutile sau înfloriri, povestirea desfăşurată pe numai cinci pagini impresionează prin forţa ei. Lipsa de conştiinţă a lui Montresor nu stăvileşte acţiunea prin îndoieli, ezitări sau raţionamente inutile. Nu-i cunoaştem motivele şi nici nu simţim nevoia să i le cunoaştem. Sînt suficiente însă pentru a se răzbuna, pentru a se răzbuna într-un anumit mod, folosind inteligenţa rece a lui Iago. Cu figura înşelătoare a unui pungaş care vrea să inspire încredere, îl atrage pe Fortunato sub bolţi, îl înlănţuie de perete şi îl înmormîntează de viu. Brutalitatea gestului ne aminteşte „verismul" lui Ernest Hemingway, introdus în faimoasa sa nuvelă *Ucigaşii*. *Hopa-Hop sau opt urangutani înlănţuiţi*, o altă poveste de răzbunare, nu are în egală măsură un caracter realist : acţiunea se desfăşoară la o curte gotică, iar răzbunarea simul-

tană a cocoşatului împotriva regelui şi a curtenilor e mult prea exagerată pentru a fi verosimilă. Simbolismul din povestirile gotice constituie firul conducător în arta literară a lui Poe. Faptul că nu apelează constant la simbol constituie o mare reuşită. Poe a folosit simbolul doar atunci cînd acest element are un rol clar şi l-a mînuit cu o mare grijă, pentru a nu deveni difuz şi ambiguu. Astfel, alegoriile din *William Wilson* şi *Masca morţii roşii* sînt foarte impresionante tocmai din cauză că antipatia lui Poe împotriva alegoriei l-a ţinut în frîu.[17] Alegoriile nu i-au îndrumat niciodată scrisul, cum s-a întîmplat cu Hawthorne.

Simbolismul lui Poe îmbracă în general acea formă prin care un obiect înlocuieşte o abstracţie sau un atribut personal. Pendula în *Masca morţii roşii,* cu bătăile din oră în oră, le prevesteşte celor care chefuiesc apropierea sfîrşitului. Uneori, analogiile îi joacă farse lui Poe ; astfel povestitorul din *Ligeia* găseşte prea multe analogii ochilor Ligeiei — foi de viţă, fluturi, apă curgătoare, stele, muzică şi aşa mai departe. Aici folosirea simbolurilor se întoarce împotriva lui : povestirea devine greoaie datorită unei adevărate liste de obiecte.

În cele mai bune lucrări, simbolismul lui Poe este aproape perfect, ca în *Prăbuşirea casei Usher,* poate cea mai bună povestire pe care a scris-o vreodată. Analogiile simbolice se întăresc reciproc într-o ţesătură puternică de cauze şi efecte. Familia Usher şi castelul Usher sînt identice — marcate de timp, roase, dărîmîndu-se pe

dinăuntru şi aşteptîndu-şi prăbuşirea. Roderick Usher şi sora sa Madeline, fraţi gemeni, sînt aproape cele două facultăţi ale aceluiaşi suflet şi pot fi consideraţi ca un singur suflet, al cărui corp este castelul. Toţi trei decad împreună, iar dispariţia unuia înseamnă dispariţia celorlalţi doi, ceea ce de fapt se şi întîmplă.

La cîteva zile după ce Madeline a fost înmormîntată de vie, întoarcerea ei în biroul fratelui este foarte inteligent orchestrată ; se citeşte cu voce tare o povestire legendară, al cărei subiect descrie exact sunetele pe care le produce ea în timp ce se apropie. Uşa se deschide larg, Madeline se prăbuşeşte peste fratele ei şi, împreună, cad morţi la pămînt. Povestitorul scapă la timp, şi privind în urmă se vede cum casa Usher se dezintegrează şi alunecă scufundîndu-se în apele eleşteului.

Prăbuşirea casei Usher este un mozaic de incidente, atitudini psihologice, simboluri, toate îmbinate într-o structură uniformă, conform regulilor unei arte majore şi rafinate. Teoria lui Poe asupra nuvelei ca unitate de efect se realizează aici minunat. Atmosfera se menţine pînă în final, iar introducerea a fost pe bună dreptate elogiată.

„Vreme de o zi întreagă, zi neguroasă, tăcută şi posomorîtă de toamnă, în care norii grei atîrnau apăsător din cer, străbătusem singur, călare, un ţinut grozav de trist pînă ce m-am găsit într-un tîrziu, cînd se lăsau umbrele înserării, dinaintea melancolicei case Usher." Rîndurile de încheiere completează imaginea vizuală a celor

de introducere. Povestitorul, privind în urmă, vede luna strălucind printr-o crăpătură în zidul clădirii : *„Pe cînd priveam, ea se lărgi cu repeziciune. O suflare fioroasă a vîrtejului se abătu din nou aici. Întregul disc al lunii se arătă deodată ochilor mei. Mă cuprinse o ameţeală cînd văzui puternicele ziduri prăvălindu-se rupte în două, deodată. Urmă un vuiet lung, năvalnic şi asurzitor ca glasurile a mii de cataracte, şi la picioarele mele adîncul şi sumbrul eleşteu îşi adună apele, învăluind în tăcere şi tristeţe sfărîmăturile casei Usher."* 18 *

Poe este un maestru al introducerilor şi finalurilor strălucitoare. Ca de obicei, calitatea de bază o constituie varietatea.

„Adevărat ! Am fost şi sînt foarte nervos, îngrozitor de nervos. Dar de ce să susţii *că sînt nebun ?" (Inima care-şi spune taina).* **

„Groaza şi fatalitatea au colindat în toate timpurile. Atunci de ce să fixez data povestirii pe care vreau să v-o spun ?" (Metzengerstein).

*„Eram istovit — acea lungă agonie mă istovise de moarte ; şi cînd, în sfîrşit, m-au dezlegat şi mi-au îngăduit să mă aşez, am simţit că simţurile mă părăsesc." (Hruba şi pendulul)****

„Am îndurat cum am putut mai bine nenumăratele nedreptăţi pe care mi le făcea Fortunato. Dar cînd a trecut la insulte, am jurat să mă răzbun." (Balerca de Amontillado) ****

* Traducere de Ion Vinea ; *op. cit.*
** *Idem.*
*** *Idem.*
**** *Idem.*

Nuvelele lui Poe au două caracteristici care rețin atenția: atmosfera și descrierea stărilor psihice. Dibăcia de a crea atmosfera a învățat-o în mare măsură de la tradiția povestirii gotice. Poe a șlefuit, a strîns și a dezvoltat uneori ceea ce moștenise de la predecesori. Descrierea stărilor psihice e însă creația sa, realizată prin urmărirea propriilor stări psihice. Secretul lui Poe a fost cunoașterea propriului suflet. Măiestria de a folosi această cunoaștere în literatură reprezintă misterul geniului său.

Nimeni nu l-a depășit vreodată și puțini l-au egalat în analiza fluxului și refluxului de sentimente. În sufletul lui William Wilson, Roderick Usher, al prizonierului din *Hruba și pendulul* bîntuie cu intermitență un val de teroare. Nebunia obsedantă crește, scade, ajungînd la un crescendo în mințile bolnave ale maniacilor ucigași din *Inima care-și spune taina* și *Pisica neagră*. Cînd Ligeia se întoarce din morți, pentru a pune mîna pe trupul neînsuflețit al succesoarei, reîncarnarea se produce în urma unor palpitații tremurătoare ale cadavrului și după o serie de șocuri nervoase prin care trece soțul ei.

Succesul lui Poe se datorează în mare măsură abilității de a sugera, în loc de a spune direct. Modul de a trata amețeala și transa unui povestitor ridică probleme evidente. Iată cum descrie Poe prin povestitorul din *Berenice* experiența sa: *„Mă găseam în bibliotecă și stăteam acolo singur. Parcă mă trezisem dintr-un vis confuz și emoționant. Știam că este miezul nopții și eram conștient că Berenice fusese înmormîntată încă*

de la apusul soarelui. Dar nu înţelegeam ce se întîmplase în acest interval sumbru — de fapt nu înţelegeam destul de clar. Totuşi, amintirea acestui lucru era îmbinată cu groază — o groază şi mai teribilă, fiind vagă, şi o groază şi mai oribilă din cauza evenimentelor tulburi." Nimeni nu ar fi putut să ridice un pod mai plauzibil între două momente de conştiinţă, un pod arcuit peste un eveniment înfricoşător petrecut între timp.

Lăudînd arta de nuvelist a lui Poe, nu trebuie desigur să-i uităm defectele. Stilul său în proză nu este întotdeauna impecabil. Oroarea şi groaznicul pot uşor ajunge la absurd şi, deşi Poe ştia, le-a folosit în povestirile burleşti, defect caracteristic şi unora dintre cele mai bune lucrări. Uneori dramele devin melodrame, ca *Hruba şi pendulul,* cînd pereţii închisorii se strîng mecanic, pentru a-l forţa pe prizonier să cadă în abis. Nu sună prea convingător cînd William Wilson ne spune : „De la o slăbiciune aproape anormală, am trecut cu un pas de gigant la enormităţile exagerate ale unui Elah-Gabalus". Orice cititor al lui Poe trebuie să hotărască singur dacă afirmaţiile de acest fel sînt hiperbolice sau pur şi simplu absurde.

Calităţile supreme ale lui Poe nu pot fi criticate. Ar fi o mare pierdere să nu citim cele mai bune poveşti de groază ale lui Poe, căci el a construit un univers unic în literatură. Poe nu şi-a aruncat plasa la suprafaţa realităţii, ci în profunzimea ei şi a măsurat adîncimea realităţii. Are astfel tot dreptul să fie considerat un scriitor

original, căci materialelor împrumutate din surse dinafara vieţii interioare Poe le-a conferit o vitalitate pe care nu o mai întîlnim la nici un alt creator.

III NUVELA POLIŢISTĂ

În numărul din aprilie 1841 al revistei *Graham's Magazine* apărea o nuvelă, *Crimele din Rue Morgue*. Era o lucrare cu totul nouă faţă de cele anterioare. Publicul cititor, obişnuit cu povestirile de crime, fie imaginare, fie reale, nu ar fi fost şocat de moartea violentă a doamnei L'Espanaye şi a fiicei ei. Nuvela nu ar fi stîrnit un comentariu deosebit, cu excepţia unor proteste violente în contra detaliilor prea dure. Noutatea a constituit-o însă maniera nouă în care autorul şi-a tratat subiectul. Cu *Crimele din Rue Morgue* Poe a devenit singurul american care a inventat vreodată o formă literară, şi anume nuvela poliţistă. [19]

Tot Poe a şi perfecţionat-o. Această primă nuvelă poliţistă poate fi considerată ca cea mai bună din cîte s-au scris. Numai *Scrisoarea furată* ar putea să rivalizeze cu ea, amîndouă constituind apogeul în istoria literaturii criminalistice. Nivelul atins de Poe scade însă în *Misterul Mariei Roget*, prea lungă şi prea complexă pentru a reţine atenţia cititorului. *Tu eşti ucigaşul* este mai bună şi reprezintă un pas important în folosirea psihologiei în nuvela poliţistă. *Cărăbuşul de aur* constituie o operă superioară, raportată la orice

definiţie, ajutînd la stabilirea unei categorii mai largi a nuvelei de mister — categorie dezvoltată mai tîrziu de Wilkie Collins şi Robert Louis Stevenson.

Creînd nuvela poliţistă, Poe a ajuns s-o considere ca excepţie la regula că adevărul nu este obiectul artei literare.[20] Poe considera nuvela poliţistă ca un rebus în care subiectul este soluţia corectă, şi semănînd cu o criptogramă. Argumentaţia lui trebuie completată. După propria sa practică, povestirea poliţistă reprezintă mai mult decît un rebus, fiind citită atît pentru calităţile ei artistice, cît şi pentru felul cum e utilizată de intelect evidenţa crimei. Din această cauză, marii detectivi, Sherlock Holmes în special, şi-au eclipsat cazurile. O criptogramă încetează de a mai fi interesantă după ce a fost rezolvată, în timp ce o poveste poliţistă bună rezistă şi la o a doua lectură.

După regulile clasice ale povestirii poliţiste, trei elemente sînt necesare succesului, arta scriitorului constînd în a le uni, conform regulilor genului, într-o relatare coerentă şi convingătoare. Aceste elemente sînt crima, detectivul şi metoda de detectare. Toate trei au fost identificate şi definite de Poe prin geniul său. Exemplele strălucite oferite de el ne scutesc de a examina modul cum trebuie scrisă o nuvelă poliţistă.

Crima constituie motivul povestirii, cauza întîmplărilor care se desfăşoară. Elementul verosimil trebuie să-l atragă pe cititor, să-i înlăture neîncrederea şi să-l facă să se pătrundă de spiritul

povestirii. Crima nu trebuie să-i pună la încercare încrederea prea mult, ci să-l convingă doar că se află în fața unei enigme ce trebuie dezlegată. Povestirea trebuie să-i mențină treaz interesul pînă ce i se oferă explicația. În *Cărăbușul de aur* Poe a compus o enigmă fără crimă. În această nuvelă scriitorul relatează descoperirea comorii unor pirați, descifrînd o hartă veche cu ajutorul unei criptograme, operație pentru care Poe avea o mare slăbiciune. Enigma împreună cu crima duc la tipul de povestire polițistă, iar intriga lui Poe în *Crimele din Rue Morgue* și *Scrisoarea furată* e la fel de verosimilă ca și în *Cărăbușul de aur*.

Povestirea *Crimele din Rue Morgue* începe cu descoperirea că doamna L'Espanaye și fiica ei au fost omorîte în împrejurări ciudate. Crima s-a petrecut la etajul 4 al unei clădiri din Paris. Corpurile celor două femei, îngrozitor mutilate, au fost găsite în locuri diferite ; cel al mamei aruncat în curte, iar cel al fiicei vîrît de o forță colosală pe coșul sobei. Nimeni nu a asistat la crimă sau a văzut pe criminali ; mai mulți martori afirmă însă că au auzit voci în apartament. Toți sînt de acord că o voce era a unui francez, dar opiniile sînt împărțite asupra celei de a doua. Un martor francez susține că accentul era spaniol, un olandez crede că era francez, un englez că era german, un spaniol că era englez, iar un italian că era rusesc.

Cine oare ar fi fost atît de nebun, încît să se cațăre la etajul 4 și să atace cu atîta ferocitate, atît de groaznic, pe cele două femei ? Cine ar fi

putut s-o vîre pe una dintre ele pe coş ? Cine vorbise atît de ciudat, încît fiecare vecin să fie convins că era o limbă stranie ?

Crima şi împrejurările din nuvela *Scrisoarea furată* au un caracter cu totul diferit. E vorba de un furt săvîrşit de un hoţ cunoscut de la bun început. Toată problema constă în regăsirea obiectului subtilizat. Hoţul, un ministru din guvernul francez, vede pe masă, în cursul unei vizite în apartamentele regale, o scrisoare compromiţătoare. O ia, ştiind că doamna căreia îi este adresată nu putea să protesteze din cauza prezenţei unei a treia persoane, de care scrisoarea trebuia ascunsă. Poliţia primeşte ordin să găsească scrisoarea şi s-o readucă, fără să trezească bănuielile hoţului. Fiind sigure că ministrul are scrisoarea în posesia sa, chiar asupra sa, autorităţile, prin agenţi deghizaţi în criminali, îl opresc pe stradă şi îl percheziţionează. Între timp, experţii poliţiei, profitînd de lipsa lui de acasă, îi scotocesc prin camere, centimetru cu centimetru, îi cercetează mobila, pereţii şi orice ascunzătoare posibilă. Totul e zadarnic. Enigma ce trebuie dezlegată e următoarea : scrisoarea se află cert în locuinţa hoţului — percheziţia a cercetat toţi pereţii, tavanul şi duşumeaua, iar scrisoarea se află acolo —, dar unde ?

De cînd misterul *Crimelor din Rue Morgue* şi al *Scrisorii furate* a fost prezentat cititorilor, iar autorităţile s-au dovedit incapabile să îl rezolve, fiecare amator de nuvele poliţiste de la Poe ştie ce va urma : detectivul intră în acţiune. Numele lui poate fi : Sherlock Holmes, Philo Vance,

Charlie Chan, Părintele Brown, Ellery Queen, Perry Mason, sau comisarul Maigret* și așa mai departe, la infinit. Toate aceste nume sînt însă fictive. Adevăratul nume este C. Auguste Dupin, care a intrat în literatura modernă o dată cu *Crimele din Rue Morgue*. De atunci toți cititorii se distrează cu aventurile lui.

Dupin este un *gentleman* fără ocupație, cu oarecare avere, suficientă ca să nu fie nevoit să lucreze pentru a-și cîștiga existența. Are pasiunea literaturii, scrie poezii și prezintă anumite curiozități ca, de exemplu, preferința pentru întuneric, care îl face să tragă obloanele în timpul zilei și să iasă în oraș numai noaptea. Fumează pipă, cunoaște cazurile de crime celebre și, deși duce o viață retrasă, fapt care descurajează vizitatorii, primește des vizite de la înaltele foruri ale poliției, care-i dezvăluie amănunte legate de unele crime misterioase, insolubile pentru ei.

Tipul pare cunoscut, și e și firesc. Cu cît îl examinăm mai cu atenție pe C. Auguste Dupin, cu atît ne apare în figura lui Sherlock Holmes. Dupin și Holmes au comune anumite mici trucuri de profesioniști : amîndoi știu, de exemplu, cum să descopere un criminal cu ajutorul unui anunț în ziar. Cititorii cunosc multe despre Sherlock Holmes, deoarece Conan Doyle l-a descris în zeci de povestiri. Poe însă a dat exem-

* Detectivul din romanele polițiste ale scriitorilor, în ordinea respectivă : Conan Doyle, S.A. Van Dine, Erle der Biggers, K.G. Chesterton, Ellery Queen, Erle Stanley Gardner și Georges Simenon.

plul detectivului care soluţionează mai multe cazuri prin comparaţie cu cazuri anterioare. Caracterul lui Dupin, prin forţa lui, depăşeşte limitele nuvelei lui Poe, cu toate că personalitatea sa nu trece dincolo de incidente, ca la Holmes. Literatura este plină de tipuri umane care au depăşit intenţiile autorilor. La fel s-a întîmplat şi cu C. Doyle. Se pare că acelaşi proces a avut loc şi cu Poe. *Crimele din Rue Morgue* şi *Scrisoarea furată* nu sînt numai întîmplări cu un deznodămînt senzaţional, ci şi remarcabile opere literare prin faptul că au creat caractere. C. Auguste Dupin reprezintă figura eternului detectiv.

Totul într-o nuvelă poliţistă depinde de detectiv, deşi există şi interese secundare de care trebuie ţinut seama. Lui Sherlock Holmes i-a fost opus doctorul Watson, fapt sesizat prima oară de Poe ; Dupin are un însoţitor, povestitorul, în rolul ascultătorului, om de o inteligenţă mijlocie, căruia i se lămuresc întîmplările. Cititorul primeşte astfel toate informaţiile necesare. Acest intermediar reprezintă legătura dintre detectiv şi cititor, iar incapacitatea lui de a pricepe sensul amănuntelor pline de semnificaţie flatează cititorul, evidenţiind şi mai clar dibăcia detectivului. Holmes îi spune lui Watson : *„Dumneata vezi, dar nu observi"*. În *Crimele din Rue Morgue,* Dupin îi spune povestitorului : *„Ştiinţa necesară este să ştii ce să observi"*. Observaţia sa aminteşte remarca lui Conan Doyle.

Holmes are legături speciale cu Scotland Yardul. Înaintea sa, Dupin avusese unele legături cu Siguranţa franceză. Aceste relaţii se datoresc

ineficacităţii metodelor poliţeneşti obişnuite, ceea ce sileşte autorităţile să apeleze la un detectiv, solicitîndu-i ajutorul. Holmes este vizitat periodic de inspectorul Lestrade, aşa cum Dupin primea vizita prefectului Parisului.

Cînd metodele poliţieneşti obişnuite dau greş, problema nuvelei constă în metoda folosită de detectiv pentru a soluţiona crima.

Holmes numeşte metoda sa „deducţie", iar Dupin „analiză", fără să fie prea diferite una de cealaltă. Fiecare dintre metode implică o studiere aprofundată a genului de crimă şi o corectă descifrare a amănuntelor revelatoare. Holmes, deducînd desfăşurarea procesului de gîndire al lui Watson, aminteşte chiar o reuşită similară a lui Dupin, avînd la bază îmbinarea între logică şi psihologie. Maniera de a descifra amănunte revelatoare nu-i aparţine lui Poe, care cunoştea pasajul detecţiunii din *Zadig* [21] de Voltaire. Contribuţia lui Poe a constat în ridicarea metodei la rangul de adevărată tehnică, aplicată de detectiv la soluţionarea unei crime.

Dupin mînuieşte percepţia imaginativă a simetriilor semnificative despre care Poe afirmă că reprezintă cheia spre ştiinţă şi artă. Intuiţia lucrează într-o masă de amănunte revelatoare, înlătură ceea ce e nesemnificativ şi tinde spre o eşafodare a faptelor esenţiale. Inteligenţa poate acţiona normal, dovedind prin deducţie şi inducţie că soluţia la care s-a ajuns astfel este cea adevărată, criminalul în cazul cercetat fiind persoana arestată de poliţie.

E nevoie de imaginaţia unui poet şi de puterea de a raţiona a unui matematician. Hoţul din *Scrisoarea furată* ascunde scrisoarea, fără ca poliţia s-o poată găsi, deoarece este poet şi matematician. Dupin îşi dă seama că o asemenea minte, pusă în situaţia de a induce în eroare pe experţii ce îi cercetează apartamentul cu cea mai mare grijă, ajunge la concluzia că modul cel mai sigur de a ascunde scrisoarea este de a o pune într-un loc atît de evident, încît nimănui să nu-i treacă prin gînd s-o caute acolo. Astfel Dupin, reuşind să intre în apartament, o găseşte alături de altele într-o mapă, adică exact acolo unde se aştepta.

Ororile din *Crimele din Rue Morgue* se lămuresc cînd Dupin îşi dă seama că evidenţa cea mai importantă — agilitatea, forţa, ferocitatea criminalului, ca şi strania lui bîlbîială — nu se potriveşte decît unei maimuţe. Din alte amănunte revelatoare deduce că animalul a aparţinut unui marinar de pe un vas din Malta. Îl atrage printr-un anunţ publicat în ziar, prin care aducea la cunoştinţă că un urangutan capturat va fi cedat proprietarului dacă acesta îl va reclama. Confesiunile marinarului constituie dovezi empirice ale justeţii logicii şi introspecţiei lui Dupin.

Desigur, Dupin era un criptograf prin vocaţie. Legrand din *Cărăbuşul de aur* face adevărată criptografie cînd îi cade în mînă harta piraţilor, mototolită şi deteriorată de timp. Metoda lui ar fi doar un alt exemplu de cum se

descifrează coduri, dacă Legrand nu ar folosi-o practic pentru a depista comoara ascunsă odinioară de căpitanul Kidd. Am putea să ne întrebăm dacă descoperirea putea într-adevăr fi făcută astfel. Îndoiala noastră nu anulează această remarcabilă nuvelă, ce a meritat pe deplin premiul acordat de ziarul *Dollar Newspaper* din Philadelphia. *Insula comorilor* de R. L. Stevenson a fost direct influenţată de *Cărăbuşul de aur.*

Trebuie menţionată şi o altă nuvelă poliţistă a lui Poe, în care Dupin nu apare. *Tu eşti ucigaşul* nu este una dintre cele mai reuşite (prin excesul de melodramă), dar conduce nuvela poliţistă pe o direcţie importantă. Vinovatul nu e tipul de escroc patentat sau de *gentleman* amoral, ci prietenul vesel, cinstit al victimei, simulînd că e indignat de crimă. De aici au izvorît romanele poliţiste rafinate, în care criminalul e ascuns cititorilor, fiind greu de deosebit în mijlocul celorlalţi oameni.

Romanul poliţist a devenit astăzi atît de obişnuit, încît cu greu ne putem imagina literatura fără el. Fireşte, sperăm ca operele lui Conan Doyle, S.A. Van Dine, Agatha Christie, G.K. Chesterton, Erle Stanley Gardner şi Georges Simenon să-şi găsească o răspîndire cît mai largă. Poe nu s-a bucurat de acest avantaj. Fiecare dintre scriitorii pomeniţi mai sus, şi unii dintre cei mai puţin importanţi, îi sînt îndatoraţi, deoarece fiecare, direct sau indirect, l-au imitat. Arta lor a devenit mai fină, mai elaborată, amănuntele revelatoare sînt folosite mai abil, criminalii sînt

mai rafinaţi şi, o dată cu ei, şi detectivii mai vicleni. Nici un scriitor însă nu a îmbunătăţit modelele create de Poe cu mai mult de un secol în urmă. Scriitorii americani de romane poliţiste şi-au plătit numai o mică parte din datorie cînd au fondat premiul „Edgar Allan Poe" pentru cea mai bună lucrare poliţistă a anului.

Capitolul 5

COARDE LIRICE

Faptul că Poe a adus o contribuţie mai mare în proză decît în poezie nu se datorează unor preferinţe personale. Profesiunea sa, ca şi speranţa într-un succes financiar l-au făcut ca, împotriva voinţei, să abandoneze momentan versurile pentru a oferi nuvele pe piaţa literară. Geniul său ar fi echilibrat probabil, în mod ideal, proza şi poezia, stabilind cantităţi egale atît într-o direcţie, cît şi în cealaltă. Cele cincizeci şi două de poezii pe care a reuşit să le scrie, în ciuda tuturor obstacolelor, ne fac să bănuim că ele ar fi fost egale şi în calitate cu proza lui.

Poe s-a dăruit poeziei. Primele trei volume au fost de versuri : *Tamerlan şi alte poeme* (1827), *Al Aaraaf, Tamerlan şi poeme mărunte* (1829) şi *Poeme* (1831). Ultimele două volume cuprind editări şi revizuiri, şi constituie primele mărturii ale obiceiului său de a încerca să-şi îmbunătăţească opera de la o ediţie la alta.

După cum poezia a constituit debutul său, tot prin ea şi-a încheiat şi activitatea literară. În ultimul an al vieţii a creat lucrări care au dobîndit o popularitate permanentă, cum sînt *Către Annie* şi *Annabel Lee*. Între începutul şi sfîrşitul carierei, Poe nu şi-a abandonat cu totul

inspiraţia lirică, îndreptîndu-se spre ea de cîte ori i se ivea prilejul. Patru ani înainte de moarte a publicat *Corbul şi alte poeme* (1845). La tehnica versului ar trebui adăugată şi proza din *Colocviul lui Monos şi Una,* care se situează foarte aproape de poezie. Nuvelele seamănă, ca ton, etică şi chiar ca evenimente, poemelor. Uneori, Poe introduce versuri în povestiri pentru a le amplifica efectul : *Viermele biruitor* apare în *Ligeia ; Celei din paradis* în *Întîlnire* şi cel mai elocvent exemplu îl constituie *Palatul bîntuit* din *Prăbuşirea casei Usher.*

În studiile sale literare Poe teoretizează asupra poeziei mai mult decît asupra prozei, discutînd permanent versul şi forma versului. În *Principiul poetic, Raţiunea versului* şi *Filozofia compoziţiei,* sub forma unor eseuri savante, îşi expune pe larg părerile estetice despre poezie.

I SENSUL POEZIEI

Scriind atîtea opere *ad hoc* din cauza lipsei de bani, era imposibil ca Poe să nu se contrazică sau să nu aibă unele inconsecvenţe aparente, datorită mai ales limbajului folosit ; Poe uita deseori cum a definit cuvintele mai înainte. Iată o primă problemă.

O altă problemă o constituie evoluţia intelectuală a poetului. O problemă importantă în discutarea poeziei sale, întrucît cariera de poet a lui Poe a fost foarte lungă în viaţa sa relativ scurtă. Tînărul autor al lui *Tamerlan* nu este

acelaşi cu autorul matur al lui *Ulalume*. Atitudinea faţă de poezie ca artă, în ambele perioade, vădeşte deosebiri substanţiale.

Pe tot parcursul operei poetice întîlnim totuşi unele trăsături constante. Prin identificarea şi interpretarea lor putem ajunge la o sistematizare pe care nici Poe nu ar fi respins-o. Presupunînd că ar fi făcut-o chiar el, s-ar putea argumenta că i-a fost dictată de propriile principii.

În celebra sa *Scrisoare către B*, compusă încă în 1831, Poe dă unele indicaţii pentru a recunoaşte poezia :

„O poezie, după părerea mea, se opune operei ştiinţifice, deoarece ea are ca prim *obiect plăcerea, şi nu adevărul ; se opune povestirii în proză, căci are ca prim obiect crearea unei plăceri* nedefinite *în locul uneia* definite, *fiind poetică doar în măsura în care acest scop este atins ; proza realizează imagini perceptibile şi senzaţii definite, în timp ce poezia dă senzaţii nedefinite ; pentru acest scop muzica este* esenţială, *deoarece înţelegerea unui sunet plăcut se leagă de concepţia noastră cea mai nedefinită. Muzica îmbinată cu ideea de plăcere devine poezie ; muzica fără această idee rămîne pur şi simplu muzică ; ideea fără muzică este proză prin însăşi definiţia ei.“* [1]

Cînd Poe a scris aceste rînduri, era un tînăr poet romantic, puternic influenţat de Byron, Moore şi Shelley în practică, şi la fel de puternic influenţat în teoriile sale de Schlegel, Shelley şi Coleridge. [2] Acest pasaj constituie începutul teoretizărilor sale asupra poeziei şi, fiind destul

de fundamental prin perseverența ideii exprimate, poate fi folosit ca referință pentru cele afirmate mai tîrziu. Trebuie deci examinat frază cu frază.

Distincția între poezie și știință este direct legată de larga filozofie a esteticii sale. Mai puțin ca oriunde în literatura creatoare va permite Poe ca „*erezia* didacticului" să contamineze poezia. Poezia nu trebuie să dea lecții, să predice adevărul și binele, găsindu-și locul numai atunci cînd reiese indirect din text. Poetul, după Poe, trebuie să fie un adept convins al artei pentru artă.

Care este scopul poeziei? În *Scrisoarea către B* se afirmă că primul ei obiect este plăcerea. *Principiul poetic* spune că frumosul este „*sfera unei poezii*" și definește poezia drept „*creația ritmică a frumosului*". Aceeași lucrare arată că „*prin poezie*" cititorul încearcă senzațiile unei bucurii divine.[3] Inconsecvențele evidente ale acestor afirmații au făcut ca autorul lor să fie sever criticat pentru ideile sale confuze.[4]

Dar inconsistențele nu sînt atît de radicale pe cît par, deoarece fac parte din contexte diverse. Dacă se discută efectul lor asupra cititorului, atunci corect ar fi să spunem că obiectul principal îl constituie plăcerea. Deoarece plăcerea este creată de frumos, atunci este corect să considerăm frumosul ca prim obiect. Deoarece poezia este o construcție în versuri, ea poate fi numită pe bună dreptate o creație ritmică a frumosului. Dacă materialul de construcție al poetului nu este propria sa creație, ideea de creație

trebuie să fie deci modificată, apreciind că ceea ce poetul creează este poezia, şi că poezia nu face decît să releve frumosul deja existent. Poezia devine astfel canalul de comunicaţie dintre cititor şi frumos, şi ajungem astfel la frumos prin poezie, şi nu în poezie.

Poe urmează tradiţia platonică, fiind de acord cu Platon că există o lume mai presus de noi, cea a Ideilor perfecte, iar lumea în care trăim nu-i decît o copie. Lucrurile sugerează idei, iar obiectele frumoase sugerează ideea de frumos. Între obiecte şi idei se află lumea artei, o lume care nu există decît graţie operei poetului, muzicianului, pictorului. Funcţia poetului constă în a aduna, astfel, cuvinte, încît cititorul să obţină o viziune fulgerătoare a frumosului platonic, care trezeşte în el bucuria şi elevaţia sufletului, datorită contactului cu frumosul.[5]

Poe susţine că poetul se deosebeşte de prozator, deoarece foloseşte mijloace care sugerează elemente mai curînd nedefinite decît definite, idei şi emoţii. Cei doi artişti literari vor să producă efectul dorit. Prozatorul, fie că vrea să amuze, să înfricoşeze sau să provoace vreo altă reacţie, poate să-şi atingă direct scopul, cum a făcut Poe în *Balerca de Amontillado*. Acţionînd asupra sentimentelor omeneşti uşor de mînuit, ca umorul şi frica, poate să-şi realizeze ţelul. Urmărind o reacţie definită, fără echivoc, emotivă, obţine o viziune clară a obiectivului său, cît şi a celui mai bun mijloc de a-l atinge.

Poetul, dimpotrivă, încearcă să scoată în evidenţă frumosul etern, pe care nici el însuşi nu

l-a văzut niciodată decît în sclipiri intermitente şi oblice. El nu-şi poate atinge scopul decît capturînd, în măsura în care resursele limbii îi permit, acele sentimente intangibile care sînt refractare la descriere directă. Trebuie să încerce să provoace indirect sentimentul frumosului, căutînd să fie sugestiv şi simbolic, alegîndu-şi cuvintele, aşa încît asocierile şi sunetele lor să aducă tonalităţi noi, depăşind sensul din dicţionar.

Aceasta este una dintre ideile esenţiale ale lui Poe şi una dintre cele mai de efect, deoarece preconizează evoluţia ulterioară a poeziei către simbolism şi impresionism. În Franţa, în special o dată cu Baudelaire, Mallarmé şi Valéry, poezia a intrat pe făgaşul psihologic identificat de Poe. Toţi aceşti poeţi au subordonat afirmaţia directă sugestiei, care merge dincolo de limitele vorbirii directe. Folosirea cuvintelor a devenit mai subtilă şi rafinată pe măsură ce căutările au mers mai departe, pentru a găsi noi căi de a perpetua noi experienţe. Mai mult ca niciodată în istoria poeziei forma a început să domine conţinutul.[6]

Teoria nu este atît de atotcuprinzătoare pe cît a gîndit-o Poe. Ea se aplică celor mai bune opere poetice ale sale şi poeziei celor inspiraţi de el ; nu cuprinde însă creaţia celor mai mari poeţi ai lumii. Homer, Dante, Shakespeare şi Goethe depăşesc concepţia lui Poe asupra poeziei, toţi realizînd ceea ce Poe afirma că este imposibil : exprimarea emoţiilor, ca teroarea, în poezie adevărată. *Regele Lear*, pentru a cita un caz clar, depăşeşte limitele poeziei stabilite de

Poe, pe drept criticat că a fost mult prea tentat să-şi identifice arta personală cu arta universală.[7]

Aspectul vag implică muzică. Aceasta este o altă afirmaţie de bază din crezul artistic al lui Poe; muzica fiind cea mai nedefinită dintre arte, Poe credea că poezia poate deci să capete ceva din această calitate, avînd înrudire cu muzica. Argumentarea există în *Principiul poetic*: *„Poate că în Muzică, sufletul găseşte ceea ce tinde să obţină cînd este inspirat de Sentimentul poetic, şi anume, creaţia Frumosului suprem. Se poate într-adevăr ca aici acest scop sublim să fie uneori atins* în mod real. *Adesea, dintr-o harpă pămîntească răsună note ce nu* pot *să fie străine îngerilor şi fac să ne cutremurăm de încîntare. Nu ne îndoim că în unirea Poeziei cu Muzica în sensul popular vom găsi cel mai bun teren pentru evoluţia poetică."*[8]

Poe aşază etapele poeziei pe acelaşi nivel cu ale muzicii. După cum nivelul cel mai jos în muzică este muzica cu program (muzica naturalistă încercînd să imite sunetele din lumea ce ne înconjoară), urcînd treptat pînă la nivelul cel mai înalt, unde intră în universul artistic al formei pure — aşa se ridică şi poezia de la metafora definită anost a ceea ce vedem cu ochiul liber, la impresiile nedefinite, *„filtrate prin vălul sufletului"*. Astfel, mai mulţi compozitori au fost inspiraţi de Poe şi i-au pus versurile pe muzică. Ravel şi Debussy au recunoscut influenţa lui asupra compoziţiei lor. „Edgar Allan Poe, scrie Debussy, a avut imaginaţia cea mai originală

atingînd o notă absolut nouă. Eu va trebui să-i găsesc echivalentul în muzică." [9]

Poezia diferă de muzică prin folosirea ideilor, iar de proză, prin folosirea muzicii. Evident, Poe nu voia să susţină că poezia prezintă idei clare pentru a fi judecate ca adevărate sau false, ci că, în ciuda afirmaţiilor despre nedefinit şi zborul imaginaţiei, poezia înseamnă cunoaştere. Introspecţia către un element obiectiv — frumosul etern — pe care poetul vrea să-l dezvăluie pe cît se poate cu ajutorul poeziei. În studiul asupra lui Joseph Rodman Drake, Poe defineşte dragostea pentru poezie ca fiind „sentimentul Fericirii intelectuale şi Speranţa unei şi mai înalte Fericiri intelectuale de aici înainte". Poezia este un rezultat al *„dorinţei de neînvins de* a cunoaşte". [10] De la această idee a izvorît cea mai intelectuală creaţie poetică din tot ceea ce a produs romantismul. Aici se află rădăcinile neorealismului.

Poe refuză pasiunea poetului pentru motivul pe care o refuză oricărui artist. *Ca om,* desigur, poetul trebuie să fie pasionat, el trebuie să perceapă existenţa unei lumi platonice, a frumosului ideal ; trebuie să se extazieze în momentul revelaţiei acestei lumi. *Ca artist,* trebuie să stea la biroul său, foarte lucid — un maestru care ştie ce are în gînd şi cunoaşte modul în care îşi va ajunge cel mai uşor scopurile. Nu e o contradicţie a numi pasiunea duşmanul poeziei ; pasiunea e duşmanul oricărei arte din momentul în care artistul a început să-şi aştearnă viziunea într-o formă expresivă.

Poezia, ca orice altă artă, reprezintă parţial intuiţie, parţial muncă intensă. Poe consideră deci că poetul trebuie să explice modul în care s-a format poezia sa. *Filozofia compoziţiei* afirmă că el a atins acest scop în *Corbul :* Poe ne conduce în atelierul său şi ne arată cum a conceput şi realizat această operă. Fie că memoria lui a fost sau nu exactă, fie că poezia *Corbul* a fost sau nu creată aşa cum o relatează el, *Filozofia compoziţiei* ne redă modul în care Poe consideră că ar trebui scrisă o poezie.[11]

Ideea sa fixă asupra lungimii unei poezii se află expusă încă de la bun început. După cum susţine proza scurtă pentru povestirea de revistă, tot astfel susţine şi poezia scurtă, ce poate fi citită într-o singură şedinţă. El numeşte poezia lungă o contradicţie de termeni, deoarece scopul ei, elevarea sufletului, nu poate fi susţinut timp îndelungat şi, după cum este şi de aşteptat, argumentează că astfel se distruge unitatea. Epica lui Homer şi Milton o pune în categoria poeziilor scurte despărţite de spaţii de proză, dar prezentate în formă poetică.

Criteriul său pare confuz, deoarece nu separă poezia, ca un obiect pozitiv de reacţia psihologică a cititorului. Un poem lung ar putea fi pe de-a-ntregul poezie adevărată de la un capăt la celălalt, dar interesul cititorului ar putea să scadă pe parcurs din pură oboseală. Poe nu ia în consideraţie această posibilitate şi nici pe cea a unei plăceri estetice speciale, revenind la un poem lung în mai multe ocazii. *Iliada* are o

unitate arhitectonică de o valoare estetică proprie.

Poe spune că a început *Corbul* hotărît să scrie 100 de versuri, şi a creat 108. Scopul său este a înălţa sufletul cititorilor, sugerîndu-le indicii ale frumosului perfect, existent dincolo de această lume. Totodată, afirmă că tonul pentru a realiza frumosul absolut în poezie este cel al tristeţii şi melancoliei, *„cel mai legitim dintre tonurile poetice“.* [12]

Aici apare din nou o confuzie. Acest principiu nu trebuie contrazis, deoarece poezia relevînd bucurii eterne dincolo de noi, undeva în adînc există o cauză a durerilor. O idee estetică fundamentală afirmă că arta mare este strîns legată de sensul tragic al vieţii — *„lacrimae rerum“* (lacrimile lucrurilor) ale lui Virgiliu. Acest sentiment este însă un comentariu prea profund asupra soartei omului pentru a fi identificat cu melancolia în sensul lui Poe. Teoria sa se susţine la un nivel superficial.

Noţiunea lui Poe asupra funcţiei tristeţii în poezie îl face să se întrebe care este cel mai trist subiect. *„Moartea“*, a fost răspunsul evident. Apoi se întreabă cînd este moartea mai poetică. *„Atunci cînd este strîns legată de* Frumos, *deci moartea unei femei frumoase constituie, fără discuţie, cel mai poetic subiect, şi nu încape îndoială că cele mai potrivite cuvinte pentru un asemenea subiect sînt cele rostite de îndrăgostitul îndoliat.“* [13]

Acest argument este atît de greşit, încît simţim că Poe ar fi trebuit să evite ca *Filozofia com-*

poziției să poată deveni una dintre ironiile sale. A reduce noțiunea de frumos la frumusețea feminină este aproape absurd ; evident, moartea unei femei *virtuoase* (tragedia Desde-monei) poate emoționa la fel ca moartea unei femei *frumoase*. Acest punct de vedere estetic are valabilitate numai pentru Poe și adepții lui.

În teoriile sale găsim ecoul poeziilor și povestirilor sale. Poe poartă în minte imaginea femeilor tinere, frumoase, damnate, ca Annabel Lee, Eleonora și Madeline Usher. Remarcile sale asupra morții unei femei frumoase trebuie considerate împreună cu principiul său că frumusețea supremă are întotdeauna ceva bizar. Frumosul în concepția lui Poe cuprinde desigur o doză puternică de bizar, pe care el o folosește cu măiestrie. Teoria sa din acest punct de vedere nu ar fi fost atacabilă dacă și-ar fi limitat-o doar la propria lui poezie.

Filozofia compoziției își propune să arate cum a folosit Poe ideile de mai sus, împreună cu cele despre versificație, cînd a compus *Corbul*. S-a mai spus că există anumite inconsecvențe în analiza sa. Poe e nedrept cu sine cînd expune un proces atît de mecanic. În această lucrare nu amintește procesul de intuiție — introspecție imaginativă —, deși în alt loc îl consideră ca element necesar poeziei. Dacă eliminăm exagerările și arătăm confuziile, lucrarea rămîne totuși folositoare pentru înțelegerea lui Poe, căci ori de unde ar fi fost inspirat, a lucrat fără îndoială identic ca în modul preconizat în *Filozofia compoziției*.

Cele mai importante rînduri de teorie poetică expuse în *Filozofia compoziției* se opun *Principiului poetic* și studiilor sale. Tratarea versificației apare pe larg în *Rațiunea versului*. Păcat că Poe și-a pierdut atîta timp cu acest eseu, care, deși cuprinde multe lucruri juste despre poetizare, trădează totuși lipsa unei concepții asupra diferenței între versul englez (bazat pe accent) și versul latin și grec (bazat pe lungimea silabei).[14] Din fericire, urechea sa pentru sunetele propriei limbi a fost mai bună decît teoriile din *Rațiunea versului*.

În *Marginalia* Poe a declarat că geniul este mai complex decît credem, vrînd să spună că inspirația poetică este mai largă decît efortul depus pentru a o exploata și că poeții de forță sînt prea leneși pentru a-și folosi din plin talentul. Poe nu a făcut parte din această categorie. *Filozofia compoziției* ar fi de ajuns să ne-o arate, chiar dacă restul lucrărilor sale ar dispărea.

II SIMBOLURI ȘI MUZICĂ

Poezia lui Poe este mai puțin legată de izvoare externe decît proza sa. Lucru fără îndoială adevărat cînd vorbim de orice scriitor care a lucrat în cele două domenii, poezia fiind prin însăși natura ei mai personală decît proza, exprimînd nuanțe de temperament, sentimente și stări de spirit care scapă unei tehnici de exprimare mai puțin subtile. La Poe diferența este mai mare decît la majoritatea celorlalți poeți și

prozatori. A învăţat de la predecesorii săi metode de bază în realizarea efectelor de groază şi de teroare, dar a adus şi el o mare contribuţie prin experienţa sa şi prin geniul său artistic. Nu a putut însă învăţa cum să prezinte în versuri introspecţia sa intuitivă în frumosul platonic — experienţele sale hipnotice din pragul somnului.

Poezia sa nu vădeşte o prea mare influenţă exterioară. E adevărat că a debutat ca poet romantic, studiind cu aviditate pe Byron şi Moore şi imitîndu-le subiectele, stilurile, ritmurile şi versurile ; în acelaşi timp, a citit pe poeţii vremii sale şi a profitat de pe urma acestor lecturi. Caracteristic e faptul că a trecut repede de la romantism la noi forme de poezie, căutînd surse în interiorul adînc al personalităţii sale. Îşi cerceta subconştientul în timpul viselor şi stărilor de semivis, cînd plutea între somn şi veghe, uimit de frumuseţile ce nu-i apăreau altminteri niciodată. Poe sugerează prin cuvinte straniile viziuni şi armonii, realizînd poezii minunate, cum nu s-au mai scris pînă la el.

Trecerea rapidă a lui Poe de la romantism la simbolism, impresionism şi chiar suprarealism poate fi constatată comparînd primele două poeme lungi : *Tamerlan* şi *Al Aaraaf*. *Tamerlan* sună de la un cap la altul în stilul lui Byron. Eroul este unul dintre marii cuceritori ai lumii, şeful hoardelor mongole prădătoare, Tamerlan, ale cărui armate au semănat moartea şi pustiul în toată Asia Centrală în secolul al XIV-lea. Locul, timpul şi eroul sînt destul de coloraţi pen-

tru cel mai pretenţios adept al romantismului. Eroul vorbeşte în limbajul romantic ce exprimă ambiţia pe deplin realizată, iubirea oarbă şi hotărîrea de a nu se pleca sorţii. Există multe versuri de mare valoare în *Tamerlan* :

N-am fost întotdeauna-aşa :
Coroană-am pus pe fruntea mea
Prin uzurpări şi viclenie —
N-a dat şi Roma moştenire
La fel lui Cezar — ca şi mie ?
E zestrea unei minţi regeşti
Ce-a-nvins întreaga omenire,
Trufaş în lupte bărbăteşti. *

Lectura lui *Tamerlan* nu cere un efort mintal mai mare decît lectura lui Byron. *Al Aaraaf* este o operă complet diferită. Poe foloseşte un material ale cărui părţi le va explora şi contura mai cu grijă în poemele următoare. Imaginaţia sa a început să se dezvolte, iar intuiţia va merge mai departe. Defectul lui *Al Aaraaf* este că poetul nu învăţase încă să-şi stăpînească avînturile imaginaţiei romantice, să-şi disciplineze meseria şi arta grea de a gîndi din nou, de a şlefui şi a rescrie. Poe a depăşit limitele imaginaţiei romantice, fără să profite practic de acest lucru. Poemul este neorganizat, confuz şi uneori aproape lipsit de sens. [15]

Al Aaraaf este primul exemplu la Poe de amestec al ştiinţei cu poezia. Luînd titlul de la

* Traducere de Mihu Dragomir ; *op. cit.*

numele mahomedan ce defineşte lăcaşul de dincolo de viaţă, unde stau cei ce n-au fost nici foarte buni, nici foarte răi, Poe plasează acţiunea pe o stea descoperită de astronomul danez Tycho Brahe în secolul al XVI-lea. Această referire ştiinţifică şi prozaică ar părea cumva deplasată într-un asemenea poem, dacă nu am cunoaşte interesul lui Poe pentru farmecul astronomiei. Ştiinţa din *Al Aaraaf* este cu atît mai neobişnuită cu cît în acelaşi volum, în minunatul său sonet *Către ştiinţă,* Poe a publicat un protest tipic romantic împotriva daunelor aduse poeziei de către descoperirile efectuate de ştiinţa aridă.

Ştiinţă, fiică-a timpului bătrîn,
Sub ochii-ţi scrutători totul s-abate ;
Smulgi inima poetului din sîn,
Vultúr cu-arípi de grea realitate !

Cum să-i fii dragă ? Cum să te revere,
Tu, ce nu-l laşi, în marea lui risipă,
Să caute în ceruri giuvaere,
Deşi zbura cu-o nemblînzită-arípă ?

Din ceru-i n-ai smuls tu dulcea Diană ?
Şi n-ai silit driada de pe dealuri
Să-şi caute o stea mai diafană ?

N-ai aruncat naiadele din valuri,
Şi elfii din poiene, şi pe mine,
Din tamarinzii de vis, de sub lumine ? *

* Traducere de Dan Botta ; *op cit.*

Autorul sonetului era în aparență un poet romantic gata să-și ridice paharul pentru pieirea matematicii. *Al Aaraaf* refuză să amplifice această idee, dar recunoaște valoarea astronomiei chiar pentru poet. De aici Poe va merge mai departe, la proza poetică din *Colocviu între Monos și Una* și *Evrika*, ajungînd la concluzia sa că știința stelelor este mai poetică decît orice își poate imagina poetul.

În *Al Aaraaf* găsim o lume de priveliști încîntătoare, lăcașul spiritual al poetului :

Nimic din ce-i impuritate —
Frumosul doar — florile toate
De Dragoste înmirezmate —
Prin depărtare poartă-n ea
Pribeaga stea. *

Al Aaraaf este un loc unde ideea platonică a frumosului absolut poate fi cunoscută direct, și nu prin intermediul obiectelor imperfecte de pe pămînt. Poezia lui Poe, un imn închinat perfecțiunii existente dincolo de pămînt, explică obiectele frumoase din jurul nostru.

Cea mai ferice-n Lumea netristeții,
În leagănul „Ideii Frumuseții"
(Căzînd, ca o ghirlandă-n căi lactee,
Ca, printre perle, bucle de femeie,
Pe dealuri Acheene scînteind)
Privi spre Infinit — îngenunchind. **

*—** Traduceri de Mihu Dragomir ; *op. cit.*

Poe menţionează aici una dintre femeile lui, eterice şi stranii ; în acest caz, zeiţa astrală învăluită în frumuseţe perfectă prevesteşte totuşi muritoarele venerate, cu care Poe îşi va popula opera de mai tîrziu. Nesace poate trăi pe o stea, dar ceva din natura ei va reapărea în Lenore şi Annie. La un moment dat, *Al Aaraaf* devine mai puţin cosmic, referindu-se la o femeie care va fi figura centrală a uneia dintre cele mai bune nuvele ale lui Poe.

Ligeia ! oriunde
Va fi imaginea ta,
Nici o magie nu va despărţi
Muzica ta de tine. *

Poe îşi deplînge existenţa legată de pămînt — exilul din universul platonic al frumuseţii pure — în *Israfel,* unde pomeneşte din nou o legendă mahomedană ; de data aceasta, menţionează paradisul şi îngerul său liric. Poetul şi-ar schimba locul cu îngerul, dacă ar putea, deoarece se simte împiedicat numai de condiţia sa umană, şi nu de geniul său.

De eu aş locui
Unde Israfel,
Şi în locul meu de-ar fi el,
Poate aşa pătimaş n-ar şti
Să cînte nemuritoarele melodii,
În timp ce o notă cu totul altfel,
Puternic, din lira-mi s-ar sui spre tării. **

* Traducere de Ion Vinea ; *op. cit.*
** Traducere de Emil Gulian ; *op. cit.*

Cînd a repetat tema lumii de vis în poezii ca *Cetatea din mare, Valea neodihnei* şi *Tărîm de vis,* Poe a accentuat elementul bizar, pentru că a putut folosi poetic şi prozaic visele-coşmaruri.
Prima strofă din *Tărîm de vis* sună astfel :

Pe-un drum obscur şi solitar,
De îngeri răi bîntuit doar,
Pe unde Noaptea-Idolon
Veghează drept, pe-un negru tron,
Venit-am, îndurînd destule,
Din ultima, palida Thule,
Dintr-un fatidic limb ce zace sublim
Dincolo de spaţiu, dincolo de timp. *

Nota de melancolie care apare în *Tamerlan,* ca un mod de exprimare a pesimismului romantic, devine în operele ce urmează un strigăt de depresiune adîncă, constituţională, a spiritului. *Palatul bîntuit* ocupă un loc important în *Prăbuşirea casei Usher,* deoarece apare o dată cu începutul nebuniei lui Roderick Usher. Poe deplînge dispariţia inevitabilă a tuturor în *Viermele biruitor,* care se rezumă în consideraţiile finale asupra vieţii :

Că piesa este tragedia „OM",
Şi eroul ei Viermele Biruitor. **

În teorie, Poe consideră moartea unei femei frumoase ca cea mai poetică temă. Teoria sa

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit.*
** Traducere de Ion Vinea ; *op. cit.*

este fără îndoială greşită ; nu a greşit însă cînd această teorie l-a ajutat să scrie *Annabel Lee, Corbul, Lenore* şi alte poeme asemănătoare. Discutînd poezia lui Poe, trebuie să cităm negreşit *Annabel Lee* :

Trecut-au ani, ani mulţi de cînd
Pe-un ţărm al mării viorii,
Trăia o fată, pe care o veţi fi cunoscînd,
Cu numele de Annabel Lee ;
Şi acea fată trăia doar cu un singur gînd :
De a-mi fi dragă şi de-a mă iubi. *

Versuri mai bune asupra morţii unei femei frumoase se găsesc în *Lenore,* a cărei introducere e superioară celei din *Annabel Lee,* din toate punctele de vedere :

Potirul de aur, ah ! e frînt şi duhul dus de-a pururi !
Clopote-n cînt ! Un suflet sfînt pe stygiene rîuri.
Şi Guy de Vere, n-ai lacrimi fir ? Plîngi pentru veci de dor,
La cimitir, sub trandafir, stă draga ta Lenore ! **

Fuzionarea frumosului cu tristul de către Poe, fără a fi inventată de el, ci doar susţinută şi exemplificată, a fost unul dintre principiile şcolii literare decadente. Chiar şi Oscar Wilde mărturiseşte influenţa lui Poe în *Salomé.*

*—** Traduceri de Dan Botta ; *op. cit.*

Poezia considerată deseori cea mai bună a lui Poe, *Către Helen* (prima versiune), se îndepărtează de la principiul său de a asocia frumosul, dragostea şi moartea. *Către Helen* este o poezie de dragoste, una dintre multele poezii scrise pentru femeile pe care le-a cunoscut. Reflecţiile cele mai familiare au fost scoase din context şi folosite drept cele mai reuşite comentarii făcute în două rînduri de versuri asupra vechii civilizaţii pe care este bazată cultura Apusului. Iată poezia *Către Helen :*

Elena, frumuseţea ta e pentru mine
Asemenea corăbiilor niceene de-altădată,
Ce, lunecînd pe-o mare parfumată,
Duceau călătorul ostenit să-l aline
Coasta natală visată.

Căci pribegeam pe mări dezolate ca ale Sodomei,
Cînd hiacintul părului tău şi clasica ta figură,
Gloria Greciei, splendorii Romei
Ca unui cămin, din nou mă dădură.

Ca într-o nişă în ale ferestrelor focuri,
Dreaptă statuie mi-apăruşi înainte,
În mînă cu lampa de-agată fierbinte !
Ah, Psyché, venită din locuri
Ce sînt Ţări Sfinte ! *

Acest poem, scris într-o gamă majoră, cu argumente raţionale, cu o imaginaţie controlată şi o reţinere clasică în acord cu aluziile clasice

* Traducere de Emil Gulian ; *op cit.*

folosite, a dus la elaborarea poeziei neoclasice. Idealul parnasienilor francezi era de a crea în acest spirit.

Ca şi în povestiri, Poe nu a lăsat niciodată ca melancolia sau straniul să-i domine poezia. *Coliseul*, poem de subiect clasic, urmează poeziei *Către Helen*. Este poezia care ar fi putut obţine premiul de la *Saturday Visiter* din Baltimore, dacă editorii, care de abia îi acordaseră premiul pentru proză cu *Manuscris găsit într-o sticlă*, nu ar fi hotărît ca premiul poetic să-l primească altcineva. Frumosul sonet *Mamei mele* este scris către sfîrşitul carierei, ca şi poeziile de ritm care au obţinut mare succes, *Clopotele* şi *Eldorado*.

Elementul profund din sufletul lui Poe reiese în simbolismul său şi evoluează de la *Al Aaraaf* la *Ulalume*. Primul poem este baza poeziei universale de simboluri, alegorii şi metafore ; cînd postulează :

Întreaga Natură vorbeşte şi chiar lucrurile ideale
Produc, dînd din aripi vizionare, sunete vagi... *

Relaţiile simbolice, chiar naturale, nu sînt totdeauna uşor de identificat. Acolo unde simbolurile sînt artificiale problema devine mult mai complicată. Problema fundamentală a oricărui fel de simbolism e ca să fie în acelaşi timp subtil, profund şi logic. Poe s-a opus alegoriei şi a folosit-o puţin, considerînd-o prea evi-

* În traducerea sa, *op. cit.* Mihu Dragomir a omis aceste două rînduri.

dentă. Înclinat să lucreze cu simboluri, ce nu sînt alegorii, a greşit nu prin excesul de evidenţă, ci prin excesul de abstracţii ; simbolismul din *Al Aaraaf* constituie un subiect de aprinse discuţii pentru experţii lui Poe ; niciodată acest poem nu va fi interpretat astfel încît să mulţumească pe toată lumea. Poe introduce simboluri proprii, iar notele explicative ale poetului lipsind, semnificaţia rămîne îndoielnică. [16]

Cînd Poe a ajuns la cea mai celebră din poeziile sale, s-a hotărît să-şi expună metoda de lucru. *Filozofia compoziţiei* nu se ocupă numai de geneza *Corbului*, dar şi de sensul simbolurilor. Poezia are bineînţeles o atmosferă de tristeţe, conform teoriei lui asupra subiectului de maximă poezie : moartea unei femei frumoase. Poe, care avea pasiunea repetării numelor feminine, dă moartei numele de Lenore. Poemul se centrează pe întrebările puse corbului de iubitul părăsit, şi la fiecare întrebare răspunsul e *„Nevermore"*. În apogeu, cînd iubitul întreabă dacă se va mai întîlni vreodată în viaţa viitoare cu iubita sa, răspunsul vine din nou implacabil : *„Nevermore"* (niciodată).

Acesta este sensul superficial. Existase un al doilea sens ce trebuie interpretat prin simbolurile poemului, prin semnele sugestive care ţin locul ideilor de profunzime. Corbul este simbolul principal. Corbul e în general recunoscut ca o pasăre care prin penajul său negru şi croncănitul său reprezintă soarta. *„O pasăre rău prevestitoare"*, cum spune Poe. Motiv pentru a-l face subiectul poemului. Poe a adăugat propria

sa interpretare simbolică ; corbul său *„reprezenta* Amintirea Tristă şi Nesfîrşită", ceea ce înseamnă că iubitul părăsit, care *„în van cercasem alinare în cărţi, durerii mele-amare, durerii mele de Lenore"*, va resimţi în chip foarte acut durerea pierderii acestei fiinţe, care reprezintă amintirea. [17] Simbolismul reapare în ultima strofă pe care Poe a scris-o la început, deoarece ea reprezintă culmea efectului pe care vrea să-l atingă :

Şi corbul prins cu-o gheară adîncă, îmi
şade încă,-mi şade încă ;
Pe bustul palid al Palladei din uşa-acestei
încăperi ;
Şi cu a ochilor săi rază, el pare-un démon
ce visează.
În timp ce lampa desemnează, jos,
umbra-i în învăpăieri,
Iar sufletu-mi din umbra asta, ce fîlfîie-n
învăpăieri,
Nu va să zboare nicăieri. *

„Bustul Palladei" este şi el un simbol. Reprezentînd zeiţa greacă a înţelepciunii, el semnifică viaţa de studiu în care s-a adîncit eroul poemului pentru a se sustrage durerii. În acelaşi timp, sculptura contrastează cu corbul căţărat pe ea — una albă, celălalt negru, una tăcută, celălalt croncănind un singur cuvînt jalnic, una simbolizînd înţelepciunea senină, iar celălalt destinul implacabil.

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit.*

Cuvîntul *„Nevermore"* este şi el un simbol. Pe măsură ce poemul înaintează, cuvîntul seamănă din ce în ce mai mult cu bubuitul unui gong ; începe să ia tonuri de tragedie universală, amintindu-ne că apropierea morţii poate fi auzită de toţi, şi nu numai de acel singur om, ce întreabă de o femeie moartă.

Simbolismul din *Corbul* nu este complicat şi nu a atras comentarii critice, ca în cazul poemului *Ulalume,* unde Poe foloseşte foarte tipic sugestia. Chiar din timpul vieţii sale cititorii au fost uimiţi de *Ulalume,* şi autorul, dintr-un capriciu, a refuzat să dea explicaţii asupra sensului. Cercetătorii lui Poe şi-au luat asupra lor această sarcină şi astfel am aflat că semnificaţia constă în aceea că o iubire nouă este imposibil să înlocuiască una veche. Cuvinte ca *„Auber"* şi *„Weir"* au fost descifrate. *„Yaanek"* rămîne o problemă, iar *Ulalume* este tradus cu oarecare ezitare ca „lumina deznădejdii". [18]

Dar această poezie nu avea nevoie de *explication de texte* pentru a fi apreciată, fiind unanim admirată chiar din momentul apariţiei. Motivul este că această poezie, ca şi *Corbul* şi atîtea altele scrise de Poe în acelaşi ton straniu, este pătrunsă de o muzică pe care nimeni altul decît el nu ar fi reuşit s-o pună în cuvinte. Muzica operei sale îi dă dreptul să pretindă titlul de poet de frunte al Americii. Simţul pe care îl avea pentru sunete, pentru formele versificaţiei, ritm şi rimă, i-au permis să realizeze elementul nedefinit pe care-l căuta, pentru a sugera lucruri ce nu puteau fi afirmate, pentru a implica acele

vagi zboruri ale imaginaţiei sau semivisele ce scapă descrierii directe. Nu trebuie să fii capabil să scrii un studiu coerent asupra lui *Ulalume* pentru ca să fii impresionat de versuri cum sînt cele ce urmează :

Cerurile erau sure şi aspre ;
Frunzele erau crispate şi seci,
Frunzele erau istovite şi reci ;
Era noapte-n pierdutul Octombre,
Anului acela pierdut în veci ;
Pe-aproape de sumbrul lac Auber,
În inima ceţoasei ţări Weir,
Era jos lîngă mlaştina Auber,
În pădurea gulzilor — Weir. *

Este interesant desigur de ştiut ce înseamnă *„pierdut în veci"* şi de ce Poe a ales numele *Auber* şi *Weir*. Dar important este faptul că aceste cuvinte sună foarte bine în context, creînd cititorului o stare de spirit legată de amintiri vagi, de un timp străvechi şi de locuri stranii ; pentru acest motiv poezia produce efectul pe care Poe îl dorea chiar asupra celor care nu vor să caute explicaţii în ediţii critice.

Corbul abundă în versuri melodice, ca acestea :

Şi mătăsosul, tristul foşnet slab,
al perdelelor purpurii,

. . . .

Dar tăcerea n-avu îndemn, şi întunericul
nu dădu nici un semn,

* Traducere de Emil Gulian ; *op. cit.*

Şi singurul cuvînt şoptit fu murmuratul
cuvînt „Lenore".

. . . .

Atunci îmi păru, într-o clipă pierdută,
aerul mai dens, parfumat de o nevăzută
Cădelniţă legănată de serafimi al căror
clinchet de paşi
Pe covorul... *

Muzica lui Poe impresionează chiar şi pe cititorii ce susţin că este imposibil să se audă clinchet pe un covor — şi cu atît mai puţin un clinchet de paşi. Imaginea nu trebuie să fie fizic adevărată pentru a fi pusă în versuri frumoase.

Poeţii care l-au urmat nu au putut folosi muzica lui Poe (deşi Vachel Lindsay a încercat să-i fie ecou). Mulţi însă i-au imitat simbolismul. Un curent foarte larg al poeziei apusene îi este îndatorat, curentul definit de Matthiessen ca evoluînd „de la Poe, prin simbolişti, la Eliot". [19]

După cum proza lui Poe îşi are viciile virtuţilor ei, acelaşi lucru se întîmplă şi cu poezia sa. Povestirile mai slabe îi dezvăluie trucurile tehnice — melodrama, exagerarea conştientă, forma rigidă şi mecanică. Astfel, poeziile mai puţin reuşite aruncau o lumină nefavorabilă asupra slăbiciunii care-l caracteriza pe poetul melancoliei, simbolismului şi al muzicii de cuvinte. În primul său volum de poezie Poe a fost capabil să scrie *Tărîm de basm,* care începe astfel :

* Traducere de Emil Gulian ; *op. cit.*

Voi, negre, ape viorii,
Păduri ca norii plumburii,
Fantome ce nu se discern
Sub lacrimi picurînd etern.
Mari lune ce cresc şi dispar
Iară şi iară şi iar,
În ale nopţii clipe line,
Schimbîndu-şi locul pentru veci,
Şi sting stelarele lumine
Cu suflul feţei lor cei reci. *

Poe ar putea fi iertat pentru greşeala de tinereţe, dacă nu ar fi comis crima de a crea *Eulalie*, cincisprezece ani mai tîrziu. *Eulalie* începe destul de bine, în stilul obişnuit al lui Poe :

Eu tînjeam în lumi cercetate
Doar de lacrămi şi singurătate ;
Într-un lac stătător sufletu-mi începea
să se ţeasă...

pentru ca în ultima strofă să comită următoarea atrocitate :

Durere ! tu, cu ai tăi strigoi,
Nu te vei mai întoarce-napoi,
Căci inima ei suspin la suspin îmi răspunde
acum pînă-n vecii,
Şi cît ziua întreagă
Luceşte drumeagă
Astarteea, în cerurile ei azurii,
Spre ea mereu Eulalie îşi ridică ochii, sus,
în tării,
*Spre ea mereu Eulalie îşi ridică ochii ei viorii.***

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit.*
** Traducere de Emil Gulian ; *op. cit.*

Chiar mai tîrziu, nu cu mult înainte de moartea sa, Poe a început a doua poezie, intitulată *Către Helen,* astfel :

O dată te-am văzut, o dată numai ;
Sînt ani de-atunci, să nu spun cîţi, nu *mulţi.* *

Este inutil să ne întrebăm cum poetul primei *Către Helen* a putut scrie asemenea rînduri. Poe avea talentul lui Wordsworth de a compune cu eroism versuri proaste.

III „OMUL CU ZURGĂLĂI"

Emerson vorbind o dată despre William Dean Howels l-a numit pe Poe „Omul cu zurgălăi". [20] Implicaţia expresiei este clară, avînd în vedere diferenţele care l-au separat pe Poe de Emerson, pe poet de vizionar, pe artist de metafizician. Emerson a fost şi el poet, dar un poet care şi-a folosit versul ca instrument al adevărului şi care nu a acceptat teoria artei pentru artă a lui Poe. Emerson nu a văzut în experimentele cu sunete şi forme versificate decît superficialitate şi l-a considerat pe Poe ca un frivol inteligent, şi nu un poet demn de luat în serios ; pe scurt, un „om cu zurgălăi".

Termenul de „zurgălăi" se referă la incantaţia muzicală a versului lui Poe, calitate prezentă în cele mai bune dintre operele sale, unde ritmul

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit.*

întrepătrunde sensul şi se îmbină firesc cu el. Exemplelor date mai sus le putem adăuga următoarele :

In iuniu, miezul nopţii sună ;
Mă bate-un mistic clar de lună... *

Adormita

Părăsite de vînturile diabolice,
*Calme zac apele, melancolice.***

Cetatea din mare

Şi nici mă plîng dacă cei dezolaţi,
Dragă, sînt mai fericiţi decît mine,
Ci că tu *suferi de soarta* mea,
*Doar un trecător prin destine.****

Pentru...

Majoritatea criticilor nu sînt de acord cu părerea lui Emerson asupra poeziilor de acest fel, care au un ritm puternic chiar atunci cînd încearcă un simplu experiment sonor şi nu pretind să sugereze viziuni extatice ale frumosului, urechea devenind elementul principal, iar mintea renunţînd provizoriu să caute semnificaţii înalte. Apărarea în favoarea lui Poe nu se opreşte aici. Poe nu a fost niciodată superficial şi nici un scriitor de versuri uşoare, ci un poet ; uneori poet slab, dar porecla de „om cu zurgălăi" nu este de loc justificată.

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit.*
—* Traduceri de Emil Gulian ; *op. cit.*

Două poezii sînt evident în apărarea lui Poe : *Clopotele,* în general desconsiderată, după părerea lui Emerson, şi *Eldorado,* în general ignorată. Amîndouă încep cu o măsură ritmică ce le-ar putea plasa în rîndurile versurilor superficiale, pentru a cîştiga apoi în profunzime. Amîndouă au „zurgălăi", dar „zurgălăi" care scot un sunet profund.

Eldorado a fost inspirată, ca şi *Von Kempeln şi descoperirea sa,* de goana după aur din 1849. Toată America ştia de grupurile de oameni ce se îndreptau spre California, spre Sacramento şi Sutter's Mill, cu speranţa că se vor îmbogăţi. Cuvîntul „Eldorado" devenise un termen la fel de des folosit în limbajul american, aşa cum este „sputnic" în limbajul nostru astăzi. Însemna ţara aurului, undeva departe, căpătînd uneori un sens nou, de fericire filozofică ; acesta este sentimentul pe care Poe îl acordă poemului său. Poe neagă cu cuvinte ironice intenţia de a fi vrut să traverseze continentul pentru a găsi preţiosul metal. Iată ce i-a scris pe atunci lui F. W. Thomas :

„Încrede-te în acest lucru, Thomas, literatura este cea mai nobilă dintre profesiuni. De fapt, aproape singura demnă de un bărbat. În ce mă priveşte, nimic nu mă poate atrage în afara acestui drum. Eu voi fi toată viaţa cel puţin un «littérateur» *şi nici pentru tot aurul Californiei nu aş abandona speranţele care încă mă imboldesc. Şi apropo de aur şi de tentaţiile ce apar înaintea «nefericiţilor de autori», ţi-ai dat seama vreodată că ceea ce are o reală valoare pentru*

un om de litere — în special pentru un poet — nu poate fi cumpărat ? Iubirea, celebritatea, intelectul, conştiinţa puterii, emoţionantul simţ al frumosului, atmosfera liberă a cerului, exerciţiul trupului şi al minţii, sănătatea fizică şi morală ce rezultă de aici — acestea şi altele la fel sînt singurele lucruri care-l interesează pe un poet — şi atunci răspunde-mi, de ce *să meargă în California ?*" [21]

Poe descrie impulsul care provoacă goana după aur, dar îi dă un sens filozofic, în *Eldorado :*

Leit în fier,
Un cavaler
Voios a apucat-o,
Pe nori, pe vînt,
Cîntînd un cînt,
Pe drum, spre Eldorado.

Ajuns moşneag,
Mîndrul pribeag,
Pe fruntea-i s-a lăsat o
Umbră, căci el
N-află de fel
Tărîm ca Eldorado.

Şi-ntr-un tîrziu,
De dor pustiu,
Pe-o umbră-a-ntîmpinat-o :
„Umbră, grăi,
Ci unde-ar fi
Ţinutul Eldorado ?"

„Dincolo de
Ai lumii munţi,
Pe-acolo calea-ţi ad-o,
În Valea Umbrii,
Dacă umbli
Zorind spre Eldorado. *

Din toată poezia lui Poe, cea mai apropiată de noţiunea de „zurgălăi“ este *Clopotele*. Urechea fiind inevitabil solicitată, Poe realizează unul dintre cele mai remarcabile succese. Literatura universală poate cu greu să dea un exemplu de folosire mai reuşită a onomatopeii — sugestia redată prin sunete.

Clopotele a avut întotdeauna mare popularitate, ca fiind poezia sa cea mai muzicală ; Poe evită monotonia, variind abil lungimea şi forma fiecărei strofe, pentru a se potrivi şirului de teme : clopoţei de sanie, clopote de nuntă, clopote de alarmă, clopote de înmormîntare — construite pe un crescendo de sunete ce par a cînta pe pagina tipărită. Prima strofă pune versul în mişcare cu elanul caracteristic ce va continua pe tot parcursul poeziei :

Clopoţei de sanie,
Clopoţei de-argint !
O, ce lume de-ncîntări e-n duiosul lor alint !
Cum clinchesc, clinchesc, clinchesc,
În văzduhul nopţii reci,
De cînd stele ce clipesc,

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit.*

Sus pe cer, din ochi clipesc
Cu descîntul lor de veci ;
Şi se prind în mers, mers, mers,
Într-un fel de runic vers,
Într-o tintinabulare muzical doinind din ei
Clopoţei, clopoţei, clopoţei,
Clinchete şi singhete de clopoţei.

Evoluţia subiectelor împiedică poezia să devină versuri uşoare în sensul peiorativ. Melodia săltăreaţă se pătrunde de o maturitate de gîndire şi sentiment ce se adînceşte pe măsură ce trece de la clopotele vesele ale saniei şi cele fericite ale căsătoriei, prin clopotele de alarmă ameninţătoare, la cîntul filozofic al clopotelor de înmormîntare. Ultima strofă începe cu versurile :

Clopote de-ngropăciune, clopote de fier !
Ce solemne gînduri cîntă în prohodul lor sever !
Şi-ntr-o noapte fără vînt
De ce spaimă te-nspăimînt' !
Cu al glasului lor patetic freamăt ! *

Sînt mai mult decît versuri uşoare, de declamat în saloane. Este o poezie care se adresează atît minţii, cît şi auzului.

* Traducere de Dan Botta ; *op. cit*

Capitolul 6

ATITUDINI CRITICE

În proza şi poezia sa Poe urmăreşte să respecte o teorie justă, ceea ce dovedeşte în egală măsură spiritul de critic şi de scriitor. Filozofia sa estetică presupune un gust cultivat, care reacţionează cu sensibilitate la arta de valoare. Standardul său de cunoaştere şi îndemînare artistică implică conştiinţa elementelor şi a structurii care compun arta majoră. Gustul şi atenţia lucrează constant asupra operei sale. Atunci cînd le aplică la operele altora, Poe este critic în adevăratul sens al cuvîntului.

Cel mai mult a scris critică. Cariera redacţională l-ar fi obligat să scrie recenzii şi studii de cărţi chiar dacă nu i-ar fi plăcut, şi sute din studiile sale au apărut în ziarele şi revistele cu care avea legături. La aceste scrieri gazetăreşti se adaugă importantele sale eseuri critice, reprezentînd distilarea principiilor sale într-o formă sistematică. A ridicat astfel o a treia coloană care-i sprijină realizările literare. Opera sa critică urmează nuvelelor şi poeziei ca o contribuţie de valoare la moştenirea literară americană.

Pregătindu-şi recenziile de cărţi şi eseurile, Poe s-a inspirat de la predecesori, cel puţin în aceeaşi măsură ca şi în opera sa de creaţie originală. Multe dintre teoriile sale de bază apăruseră în cărţi pe care le citise ; influenţa lor asupra gîndirii sale este incontestabilă, în ciuda deselor eşecuri sau a refuzului de a le recunoaşte. Multe idei i-au parvenit indirect, prin lucrări intermediare. Altele le-a luat din atmosfera intelectuală din jur. Pretenţia sa de originalitate este mai puţin justificată în principiile critice decît în consideraţiile asupra autorilor pe care-i citise.

Autorii cei mai importanţi care l-au influenţat au fost menţionaţi între timp. Poe căuta inspiraţia platonică şi unitatea aristoteliană. Îi vedea pe Platon şi pe Aristotel mai mult din punctul de vedere al lui Shelley şi Schlegel. Cunoştea foarte bine discuţiile din revistele engleze asupra lui Kames* şi Kant. Profesorul său preferat, pentru a folosi un termen care nu i-ar fi plăcut, era Coleridge. Dacă nu i-a studiat cu atenţie şi complet pe giganţii criticii literare, a citit în schimb destul din ei sau despre ei pentru a depista concepţiile de care avea nevoie.[1]

Greşeala sa a fost că s-a încrezut prea des în autorităţi de mîna a doua, care îi procurau informaţii asupra autorităţilor de mîna întîi. Acest

* *Lord Henry Home Kames* (1692—1782), moralist englez, autorul *Eseului asupra principiilor moralei şi religiei naturale.*

lucru este mai ales adevărat în privinţa lui Aristotel. Poe se încrede în Mill pentru a culege informaţii asupra logicii artistoteliene şi în Coleridge pentru a se lămuri asupra criticii artistoteliene ; erorile lor le împărtăşeşte şi el. Poe afirmă, urmîndu-l pe Coleridge, că Aristotel a considerat poezia ca cea mai filozofică dintre ramurile literaturii.[2] Dacă ar fi consultat *Poetica,* ar fi descoperit că Aristotel a spus un lucru complet diferit, şi anume că poezia este mai filozofică decît istoria. Iată un exemplu de informare şi interpretare greşită a lui Aristotel de la Renaştere şi pînă astăzi.

Poe extrage idei din surse variate. Contribuţia sa personală constă în a combina aceste idei într-un nou sistem, pe care îl aplica apoi la interpretarea fiecărui scriitor.

Aşa cum Poe credea în arta pentru artă, tot astfel credea şi în critica pentru critică. Deşi critica nu putea exista fără opere de artă, Poe îi recunoaşte canoanele şi legile, care trebuie invocate fără a mai aştepta apariţia vreunei alte discipline. Poe lansează o declaraţie de independenţă a criticului, declarîndu-l liber de orice autoritate, cu excepţia legilor criticii. Criticul nu este un parazit care trăieşte de pe urma altora ; el are funcţia unică şi nobilă de a apăra frumosul şi reprezentarea lui artistică, cît şi o datorie faţă de literatură, pe care nimeni nu o poate îndeplini : trebuie să deosebească şi să izoleze scrisul bun de cel rău. Scrisul bun va ocupa un loc de vază bine meritat în republica literelor, în timp ce celălalt trebuie dat uitării,

singurul lui destin. Etichetarea corectă şi motivarea convingătoare constituie de fapt motivul pentru care Poe consideră că trebuie să dăm atenţie criticului.

Critica poate fi îndreptată asupra criticului, ca şi asupra literaturii creatoare. Criticului îi revine sarcina importantă de a identifica criteriile judecăţii drepte şi de a hotărî dacă criticii în general, inclusiv el, mînuiesc cu competenţă criteriile. Poe acceptă acest punct de vedere ; neagă însă faptul că o opinie poate fi la fel de întemeiată ca o alta, iar zicala „gusturile nu se discută" [3] ar avea vreo valoare. Poe era veşnic dispus să discute gusturile şi nu a considerat niciodată că o părere opusă poate fi de aceeaşi valoare cu a sa. Nu este vorba de egoism, ci de afirmarea principiului că un critic trebuie să fie sigur de afirmaţiile sale.

Punctul de plecare în critica lui Poe îl constituie teza după care : *„Orice operă de artă trebuie să conţină tot ce e necesar pentru a fi înţeleasă."* [4] Faptele externe, chiar interesante, Poe nu le consideră pertinente. În schimb, e de acord că uneori criticul ar dori să cunoască, de exemplu, biografia artistului şi împrejurările în care a compus ; astfel de informaţii nu au însă dreptul să-i modifice opinia critică. *Hamlet,* şi nu Shakespeare, *Faust,* şi nu Goethe sînt criticaţi. Cînd Poe vorbeşte de *Barnaby Rudge,* îl ignoră pe Dickens ca om şi îşi îndreaptă aparatul critic exclusiv asupra romanului.

Poe îşi exprimă dezacordul faţă de maniera lui Macaulay de a confunda critica cu eseul is-

toric. Studiul lui Macaulay asupra *Istoriei Papilor* de Ranke nu este *„nimic mai mult decît un tratat frumos scris pe însăşi tema lui Ranke, subiectul tratatului fiind extras din istorie. Critica lui Macaulay nici nu merită acest nume"*.[5] Poe nu a găsit la Macaulay o apreciere analitică a cărţii lui Ranke.

Pentru noi, generaţia de azi, atitudinea lui Poe pare obişnuită. Este de fapt atitudinea noilor critici ai literaturii americane contemporane, a celor care s-au revoltat împotriva criteriilor exclusiv sociologice şi nonliterare, care au minimalizat rolul psihanalizei şi al economiei politice şi care consideră foarte puţin important să studiezi istoria şi origina literaturii. Critici ca John Crowe Ransom, Allan Tate şi R. P. Blackmur în general consideră textul ca suficient pentru scopurile critice.[6] Îi sînt cu toţii îndatoraţi marelui lor predecesor. Poe a fost primul dintre noii critici.

Poe refuză explicaţiile facile ale criticii. Îi refuză criticului dreptul de a face abstracţie de sensibilitatea estetică şi de rigoarea intelectuală, pentru a înşira, în schimb, amănunte despre copilăria autorului, starea lui materială sau motivele scrisului său. Poe detestă criticul care evită problemele de fond ale unui text. Înţelege de ce critica se îndreaptă atît de des în această direcţie ; cercetările condiţiilor nu cer abilitate deosebită, în timp ce critica pretinde un talent pozitiv, aplicat metodic.

Poe cere criticului de poezie să posede el însuşi sentimentul poetic.[7] Ideea este falsă dacă

se referă la ceva mai subtil decît capacitatea umană de a aprecia poezia (altfel poeţii s-ar adresa unii altora, şi nu publicului de nepoeţi) ; este demn de remarcat că pe aceeaşi linie de gîndire a mers şi un poet şi critic modern ca T. S. Eliot, cînd a susţinut că acei care îl critică să fie ei înşişi poeţi. [8]

Teoria lui Poe mai are un aspect interesant. El susţine că, din moment ce poezia este ştiinţă, introspecţia intuitivă este mai importantă decît acel talent specific poetic, talentul care fabrică poezia. Astfel, un om de capacitatea introspectivă a lui Dante ajunge mai uşor să scrie poezie adevărată decît un om dotat doar cu geniul lui Dante de a scrie *„terza rima"*. Aici Poe se aliază analizei lui Shelley din *Apărarea poeziei*, încheind cu afirmaţia că cel mai mare poet care a existat vreodată a fost Platon, care, fără a scrie poezie ca atare, s-a bucurat de viziunile extatice ale lumii platonice de forme pure. [9] Cu alte cuvinte, proza poetică este adevărata poezie, rima sărăcită de intelectualism nu constituie poezie.

Poe insistă asupra necesităţii unei critici negative puternice. *„Trebuie să fie spînzurat? Atunci spînzuraţi-l cu orice preţ."* [10] Sentimentul se potriveşte caracterului lui Poe. Atacîndu-şi oponenţii şi dispreţuind opere inferioare propriei creaţii, Poe mînuieşte cu mare plăcere scalpelul criticii negative. Se iroseşte cu mare satisfacţie pe pagini întregi, scriind asupra unui poet mediocru ca Joseph Rodman Drake, pentru a fi sigur că nu scapă nemenţionată vreo gre-

şeală. Opinia lui Poe are o valoare justă şi legitimă, de vreme ce o mare parte din materialele publicate sînt neglijabile ; criticului îi revine sarcina să caute defectele în orice lucrare scrisă oferită publicului. Numai astfel înlătură operele lipsite de valoare, fără a mai aştepta ca timpul să facă acelaşi lucru, şi ajută ca lucrările de valoare să strălucească în toată splendoarea lor.

Cînd e descoperită literatura de valoare, atunci critica pozitivă îi identifică meritele care îi dau măreţie. Intelectul poetic al criticului percepe aceste merite, insistă asupra frumuseţilor, simetriilor pline de semnificaţie, măiestriei artistice şi introspecţiei imaginative a scriitorului. Sarcina criticului este să publice propria lui percepţie, explicînd-o în termeni literari autentici, punînd faţă în faţă unitatea cu confuzia, imaginaţia cu falsa imaginaţie, geniul cu talentul, originalitatea cu spiritul de imitaţie, plăcerea cu didacticismul şi măiestria meticuloasă cu neglijenţa şi scăparea din vedere a scopului iniţial.

Poe aparţine epocii sale prin atacul asupra naţionalismului literar, faţetă culturală a americanismului zgomotos, care a pătruns atît de adînc şi s-a răspîndit pe o arie atît de întinsă la începutul secolului al XIX-lea. Scriitorii americani urmăreau să fie cît se poate de americani în scrisul lor, evitînd să urmeze cîtuşi de puţin vechile modele europene. Mişcarea era lăudabilă în forma în care Emerson i-a pus bazele cu *Savantul american ;* alţii însă, inferiori lui Emerson, au degenerat mişcarea, exprimînd cu voce tare un patriotism exagerat.

Poe a avut şi el o contribuţie la exagerările naţionaliste. A format o alianţă la New York cu Evert Augustus Duyckinck şi Cornelius Mathews, conducătorii mişcării *Tînăra Americă* şi editorii revistei *Arcturus.*[11] Ei şi adepţii lor predicau o tradiţie naţională pe această parte a Atlanticului, susţinînd că există pe continentul american suficient material ca să formeze subiectul literaturii americane. Poe nu a scris literatură americană în acest sens, ci a preluat teme universal umane. Arta sa ar fi fost aceeaşi chiar dacă s-ar fi născut în Europa ; şi totuşi, dispreţuia obiceiul unor scriitori americani de a imita modele vechi şi-şi îndemna colegii scriitori să fie originali.

Contrar majorităţii celor din *Tînăra Americă*, Poe a avut atitudine echilibrată. Nu a confundat patriotismul cu abilitatea. Considera naţionalismul ca unul dintre criteriile nonliterare cele mai contagioase, una dintre cele mai periculoase idei ale criticilor, în detrimentul literaturii, ridiculizînd, cînd i se ivea prilejul, pe patrioţii stridenţi ai literelor. Studiul său asupra lui Drake, un versificator de mîna a treia larg aclamat, arată că: *„Departe de a ne ruşina de atîtea insuccese literare penibile, zămislite de propriile noastre vanităţi şi de un patriotism rău înţeles, şi departe de a deplînge că aceste puerilităţi zilnice sînt un produs indigen, ne cramponăm cu încăpăţînare de ideea noastră, concepută orbeşte la început, ajungînd deseori în situaţia grosolan paradoxală de a aprecia şi mai mult o carte ridicolă, din cauză că, desigur, ridicolul ei este american"*.[12]

Poe nu şi-a respectat întotdeauna recomandările. Avea un obicei, mai ales cînd era antrenat în controverse cum au fost cele din jurul mişcării *Tinerei Americi,* să găsească false frumuseţi în publicaţiile ce-i susţineau punctul de vedere, şi vicii false acolo unde nu era aprobat. Greşelile nu-i afectează teoria. Poe a înţeles că o tradiţie indigenă nu putea fi susţinută coborînd nivelul cerinţelor criticii pentru autorii americani. El a cerut ca scriitorii americani să fie supuşi examenului criticii literare în aceeaşi măsură cu ceilalţi scriitori ; fireşte, majoritatea scriitorilor americani cădeau la examen. Patrioţii vulgari nu au înţeles niciodată că Poe a conferit astfel o nouă demnitate literaturii americane.

II „OMUL CU BARDA"

Cînd în 1846 *Godey's Lady's Book* a lansat o serie de articole critice ale lui Edgar Allan Poe, intitulate *Literaţii din New York City,* redactorul, prevăzător, a declarat : „Greşim dacă ne închipuim că aceste articole ale domnului P. nu vor provoca agitaţie în lumea literară". [13] Louis Godey îşi putea permite să facă această afirmaţie cu oarecare nepăsare, căci nu făcea parte dintre literaţi. Cei care însă *erau* literaţi au manifestat un sentiment diferit faţă de ultima iniţiativă a lui Poe. O lună mai tîrziu, Godey relata :

„Am primit cîteva scrisori de la New York, unele anonime, altele de la prietenii personali, care ne cer să fim atenţi atunci cînd îi permitem

domnului Poe să-şi dea părerea despre autorii din New York, mulţi din ei fiind prieteni personali de-ai noştri. Răspundem unuia şi tuturor în acelaşi timp că noi publicăm opiniile domnului Poe, şi nu pe *ale noastre*. Dacă sîntem de acord cu domnul Poe sau nu, aceasta este o altă problemă. Nu ne vom lăsa intimidaţi de ameninţarea cu pierderea de prieteni şi nici nu ne vom lăsa îndreptaţi către un alt scop de cuvinte mieroase. Noi mergem înainte". [14]

Atmosfera literară de la New York, încărcată încă de la zvonul că Poe îşi va îndrepta privirile criticii asupra scriitorilor la modă, a început să fiarbă în momentul apariţiei articolelor care au confirmat toate temerile. Curînd s-a declanşat „războiul literaţilor".

Poe îşi făcuse o reputaţie în calitate de critic, şi anume de „om cu barda". Ani de-a rîndul a scris studii ostile în termeni injurioşi, uneori insultători, asupra diletanţilor din propria sa meserie ; nu i-a cruţat nici pe cei iluştri, creîndu-şi astfel o mulţime de duşmani. Cei pe care nu-i agrea sau nu-i admira ştiau dinainte ce va spune despre ei ; iată motivul strigătelor de alarmă care au întîmpinat anunţul din *Godey's*.

Este adevărat că Poe folosea barda cînd ajungea la partea negativă a criticii. Atitudinea sa nu se poate explica doar prin simpla afirmaţie că îşi făcea datoria faţă de republica literelor, demascînd producţiile inferioare. Dacă unele dintre criticile sale negative se referă strict la criterii literare, foarte multe manifestă o ură personală, care nu are nimic comun cu versifi-

cația în poezie sau unitatea în nuvelă. Poe a provocat multe scandaluri exclusiv de dragul publicității, sau pentru a face să crească tirajul revistelor la care scria. Urmărea în primul rînd să lovească în anumiți autori ca oameni și nu numai ca meseriași literari.

Toți criticii vădesc acest viciu. Personalitățile sînt inevitabil implicate în critică și există animozități personale și printre ultimii reprezentanți ai noii critici. În cazul lui Poe, dacă ținem seama de nevrozele sale, de abilitatea, vanitatea și tendința de a identifica critica ce i se adresa cu o persecuție personală, tentația era imensă. Indiferent cît de puternic ar susține cineva că textul literar ajunge criticului, există momente cînd criticul nu poate uita cine este autorul și nu se poate obiectiviza. Sînt cazurile în care Poe, după cum scrie Lowell: „folosește sticluța cu acid prusic, în loc de călimară“ [15], atunci cînd își ceartă criticii, pe care-i numește „șoricei“ și „mici lilieci”. [16]

Indignat de supremația culturală a Bostonului asupra restului țării, și în special asupra Sudului, și detestînd mișcarea transcendentalistă, referirile lui Poe la scriitorii din Noua Anglie sînt în general depreciative, dacă nu chiar disprețuitoare. Bostonul devine o „baltă cu broaște”, iar mișcarea transcendentalistă — „eufuiștii bălții cu broaște”. [17] În articolul: *Nu face pariuri cu diavolul,* Poe numește *North American Review Plictiseala trimestrială nord-americană.* Lui F. W. Thomas i-a scris :

„Mi-ar plăcea să-i pedepsești pe cei din balta broaștelor. Sînt din ce în ce mai răi și se prefac a nu ști că există literați și în afara Bostonului. Cel mai neplăcut, cel mai dezgustător aspect al problemei este că bostonienii sînt, de fapt, ca rasă, mult inferiori nivelului de talent mediocru al oricărei alte *grupări de pe continentul nord-american. Sînt, categoric, cei mai servili imitatori ai englezilor. Cînd mă gîndesc la aceasta, mă apucă furia."* [18]

În privința lui Emerson, transcendentalistul care l-a etichetat pe Poe ca „omul cu zurgălăi", nu se putea ca Poe să nu-l antipatizeze. S-au înfruntat la vremea lor și de atunci au fost considerați conducătorii a două grupuri diametral opuse : Poe în fruntea poeților susținînd teoria artei pentru artă, iar Emerson în fruntea profeților, care nu pot concepe o operă importantă, independentă de adevăr (așa cum îl înțeleg ei).

În *Marginalia* Poe îl numește pe Emerson o *„servilă imitație a lui Carlyle"*, comparație pe care o opunem afirmației din aceeași scriere că *„următoarea lucrare a lui Carlyle se va intitula* Plecăciune — plecăciune. [19] Poe, care a folosit idealismul german în *Evrika* și în povestirile cosmice, nu putea să fie de acord cu folosirea mai puțin disciplinată a aceluiași idealism de către Carlyle, Emerson și transcendentaliști în general. Pentru el, Emerson era creatorul misticismului pentru misticism, *„eufuistul bălții cu broaște"* și un încrezut al Noii Anglii, cu o atitudine superioară față de scriitorii din alte regiuni ale țării. Deși foarte multe dintre afirmațiile lui Poe

împotriva lui Emerson sînt juste, critica este mult prea ascuţită pentru a proveni numai din simpla analiză a textului. Poe l-a antipatizat pe Emerson ca om şi gînditor şi nu a putut să vorbească despre el fără a deveni subiectiv.

James Russel Lowell, un alt scriitor din Noua Anglie, a fost de asemenea ţinta unor atacuri violente din partea lui Poe. Lowell admira viaţa literară de la Boston şi ura sclavia — două motive destul de puternice pentru ca Poe să-l atace în scrierile sale, în ciuda corespondenţei lor amicale şi a invitaţiei lui Lowell ca Poe să ţină o conferinţă la Boston, conferinţă încheiată cu vestitul fiasco. În *Marginalia* Poe îl condamnă pe Lowell că ar fi declarat că un scriitor poate cunoaşte teorie fără să fie în stare s-o aplice în practică (contrar unuia dintre principiile de bază ale lui Poe), şi-l consideră, referindu-se la unul dintre extremiştii Revoluţiei franceze, un *„Anacharois Clootz al literaturii americane"*.[20]

Pe Poe l-a iritat extrem de rău publicarea de către Lowell a unei *Fabulă pentru critici,* în care apar aceste versuri despre Poe :

Iată-l pe Poe cu Corbul *său,* ca Barnaby Rudge,
Trei cincimi de geniu şi două de superficialitate,
Vorbind ca din carte despre iambi şi pentametri,
Într-un mod care-i face pe toţi oamenii de bun-simţ să-l blesteme,
Care a scris opere unice în genul lor,
Dar a cărui inimă a fost uscată de către minte.

Oricare alt scriitor ar fi putut considera acest pasaj ca un compliment. Nu mulţi scriitori din

literatura universală au fost mai mult de trei cincimi genii. Poe fiind Poe, cînd *Fabula pentru critici* a ajuns pe biroul său pentru a o recenza, a profitat de ocazie pentru a-l ataca pe Lowell, descriindu-l ca pe un poet inferior, un aboliţionist declamator, un cap îngust din Noua Anglie (*„Toţi cei pe care Lowell îi laudă sînt bostonieni"*), şi chiar ca pe un prost care se lasă înfuriat de adversari (viciu de care Poe se considera străin). Concluzia lui Poe asupra *Fabulei pentru critici* este : *„N-am întîlnit niciodată un eşec atît de complet şi de lamentabil"*.[21]

Aversiunea lui Poe faţă de Noua Anglie a fost atît de puternică, încît a ajuns să-şi calce propriul principiu de a fi galant cu femeile : a criticat-o şi satirizat-o pe Margaret Fuller. Atacul cel mai virulent i l-a rezervat însă lui Henry Wadsworth Longfellow. E greu de înţeles ce l-a determinat pe Poe să se irite atît de tare pe un scriitor care nu avea obiceiul să provoace sau să se angajeze în controverse. Popularitatea lui Longfellow a constituit un motiv de supărare ; sau poate faptul că Longfellow deţinea la Harvard o catedră comodă, în vreme ce Poe se lupta din greu pentru existenţă în arena vieţii literare. În orice caz, Poe a ajuns la concluzia că o clică din Boston ascunde în ochii publicului defectele lui Longfellow, sprijinindu-şi fiul favorit, şi că lui (lui Poe) îi revenea favoarea de a-l demasca pe impostorul literaturii americane.

„Războiul împotriva lui Longfellow" e cuprins într-o parte substanţială a unuia dintre volumele

operelor complete ale lui Poe şi este mai puţin edificator decît toate campaniile duse de el. Polemica ţine mai mult de biografia sa decît de critică, mai mult de întîmplările din viaţa sa decît de judecata asupra autorilor. De fapt, Poe vorbeşte mai mult despre Longfellow omul decît despre Longfellow poetul. Întreaga campanie e cu atît mai penibilă pentru Poe, cu cît în 1841, cînd îi ceruse lui Longfellow să contribuie la *Graham's Magazine*, îşi exprimase o *„admiraţie ferventă"* faţă de opera acestuia.[23] Poe însuşi a ezitat înainte de a-i solicita colaborarea şi n-ar fi trebuit să se simtă surprins de refuzul politicos al lui Longfellow, prins de angajamente anterioare. Cu un an înainte, Poe recenzase *Vocile nopţii* de Longfellow într-un articol în care, recunoscînd meritele poetice, îl acuza totuşi pe scriitor de plagiat. Poe afirma că *Slujba de la miezul nopţii pentru anul care a murit* este evident furată după *Moartea anului vechi* a lui Tennyson, afirmînd, cu o răutate uimitoare: *„Nu avem de gînd să comentăm amănunţit acest plagiat, care este mult prea evident pentru a nu fi sesizat şi care aparţine celui mai barbar fel de furt literar ; un furt prin care, în vreme ce cuvintele autorului vizat sînt evitate, proprietatea cea mai intangibilă şi deci cel mai greu de apărat este furată"*.[24]

Faptul că mai tîrziu s-a adresat lui Longfellow solicitîndu-i colaborări îl caracterizează pe Poe. E vorba de acel dublu aspect al personalităţii, atît de evident şi în raporturile cu John Allan, pe care întîi îl insulta, dar căruia îi cerea apoi

ajutor. Longfellow apare într-o lumină favorabilă, căci, nefiind vindicativ, a publicat cîteva luni mai tîrziu versuri în *Graham's Magazine*.

Totuşi, în 1842, Poe şi-a reluat atacul, criticînd *Balade şi alte poezii* de Longfellow. De data aceasta, critica nu mai vizează omul. Îl acuzase pe Longfellow de cele mai grave păcate literare — lipsă de originalitate, unitate, forţă de asociere, imaginaţie. Acum atacul se îndreaptă asupra unui singur punct — didacticismul. Acest studiu are un pasaj lung, repetat mai tîrziu în *Principiul poetic*, asupra artei pentru artă, afirmînd că frumosul, şi nu adevărul, este unicul scop al poeziei. Greşeala lui Longfellow, după Poe, consta în a considera adevărul mai mult decît frumosul ca scop al poeziei sale.

Pe Poe îl supăra foarte mult faptul că Longfellow plagia ; a repetat în toate publicaţiile că poetul de la Harvard păcătuieşte furînd de la alţi maeştri ai literaturii. Poe îl acuză pe Longfellow că a prezentat o traducere din limba germană, o baladă, care exista în engleză. Delictul cel mai grav a lui Longfellow a fost, după Poe, „împrumutul" din *Politian* atunci cînd a scris *Studentul spaniol.*[25] Este îndoielnic că vreuna dintre aceste acuzaţii de plagiat poate fi susţinută. Poe le-a născocit într-un moment cînd avea violente animozităţi personale.

Poe scrisese o lungă serie de articole critice de acest fel, cînd a publicat *Literaţii din New York City : Cîteva păreri cinstite, spuse la întîmplare, cu respect faţă de meritele autorilor,*

și cîteva cuvinte ocazionale despre personalități. Numai titlul și ajungea să înspăimînte cercurile literare ale orașului.

De fapt, Poe a făcut un serviciu celor pe care i-a ridiculizat, imortalizînd scriitori și scriitoare fără valoare, care, dacă nu ar figura în galeria sa, ar fi dispărut de mult din istoria literaturii americane. Dacă n-ar fi fost Poe, cine ar ști astăzi ceva despre George H. Colton, Laughton Osborn, William Kirkland, James Lawson, Elisabeth Bogart? Fie că-i lăuda sau îi acuza, Poe a scos din uitare mai mult de 30 de persoane din New York, oameni de vază la vremea aceea, dar mai tîrziu uitați prin lipsa lor de importanță.

Deși Poe a lăudat deseori cînd nu prea era cazul, a rămas cunoscut mai ales prin atacurile din *Războiul literaților*. Poe era extrem de veninos cu adversarii, iar considerațiile sale asupra lui Charles F. Briggs, Thomas Dunn English și Lewis Gaylord Clark sînt adevărate capodopere. Iată unele pasaje alese din remarcile făcute asupra celor trei:

„Din cînd în cînd (Briggs) a încercat să facă critică pe care, după cum ne putem aștepta, a transformat-o în farsă. Cel mai stupid lucru de acest fel scris vreodată de vreo pană a fost, credem, un atac elaborat contra lui Thomas Babington Macaulay, publicat în The Democratic Review, *forța nebuniei nu l-ar fi putut duce mai departe. Domnul Briggs nu a elaborat niciodată în viață trei fraze corect gramaticale în limba engleză. Și mai e și complet incult."* [26]

„Nu există spectacol mai lamentabil decît cel al unui om (English) lipsit de cea mai elementară educaţie şcolară, găsindu-şi de lucru în încercări de a instrui oamenii asupra unor subiecte ale literaturii culte. Ridicolul în asemenea cazuri nu constă numai în ignoranţa desfăşurată de presupusul instructor, dar şi în transparenţa trucurilor prin care încearcă să-şi ascundă ignoranţa." [27]

„Avînd în vedere felul în care este obligatoriu editată (Knickerbocker Magazine a lui Clark) *lucrării îi lipseşte însuşi elementul absolut indispensabil — individualitatea. După cum redactorul nu are personalitate definită, e de la sine înţeles că revista nu poate să aibă. Cînd spun «nu are personalitate definită», vreau să spun că domnul C., ca literat, nu are elemente distinctive, nu are nici o proeminenţă — de fapt, un măr sau un dovleac are mai multe unghiuri. Este unsuros ca uleiul sau ca o predică a doctorului Hawks ; nu se remarcă decît prin distincţia că merita să fie luat în seamă fiindcă nu reprezintă nimic."* [28]

„Literaţii" i-au adus mulţi duşmani, Poe angajîndu-se în luptă cu o încîntare feroce. Întîmplarea cu Thomas Dunn English — pe care l-a satirizat ca şi pe Thomas Done Browns — a dus la un proces în care English l-a acuzat pe Poe de fals. Poe a cîştigat la tribunal, dar şi-a păstrat reputaţia de a fi „omul cu barda". [29]

Admiratorii lui Poe ar vrea să tragă vălul indulgenţei asupra criticii sale nedrepte. Forţîndu-şi geniul incontestabil în critică literară, Poe

apare prea des într-o postură meschină. După cum viaţa lui trădează deviaţii iraţionale de la comportamentul normal, la fel se întîmplă şi cu critica sa. Studiindu-l pe Hawthorne sau pe Dickens, Poe poate fi cel mai normal critic. Cînd intră însă în joc aversiuni personale, deviază de la propriile concepţii, ajungînd să practice o critică tendenţioasă.

Ultimul cuvînt trebuie lăsat celui în care Poe a lovit cu cea mai mare furie şi în modul cel mai iraţional. Judecata cea mai nobilă a unui scriitor american asupra altuia a emis-o Longfellow cînd, după moartea lui Poe, a trimis o scrisoare laudativă la adresa lui Poe ca poet şi prozator, adăugînd despre Poe criticul : „Asprimea criticii sale nu am atribuit-o decît irascibilităţii unei naturi sensibile, rănită de un nedefinit sentiment al răului". [30]

Judecata lui Longfellow este îngăduitoare, dar şi aproape de adevăr.

III JUDECĂTORUL DREPT

Cînd Poe îşi lăsa deoparte barda (şi a făcut-o foarte des), scria ca unul dintre cei mai abili critici literari. Majoritatea studiilor sale sînt lipsite de animozităţi personale, fiind echilibrate şi perspicace ; multe dintre ele vădesc o înţelegere care nu poate veni decît de la un geniu real. Cîteva aparţin operelor clasice permanente ale criticii. Analiza de text a lui Poe este deseori un model.

Poe a apreciat chiar meritele celor pe care îi condamna. Studiul său asupra *Fabulei pentru critici* de Lowell, cu toate că este depreciativ, îi apără pe Longfellow și Lowell de disprețul exprimat de Margaret Fuller: *„Domnii Longfellow și Lowell, atît de evident aleși pentru a fi insultați ca cei mai slabi din poeții noștri, sînt poate cei mai buni, deși Bryant și cîțiva alții le sînt cu foarte puțin inferiori"*.[31]

Poe nu și-a pregătit astfel terenul pentru un atac personal și veninos la adresa lui Lowell. El surprinde capacitatea lui Lowell de a scrie versuri sentimentale, și nu se înșală cînd afirmă că urechea lui Lowell lasă de dorit cînd e vorba de versuri satirice. Poe admite, în studiul asupra *Vocilor nopții*, că Longfellow reușea uneori să creeze frumosul, fiind dotat cu introspecție poetică; nu a revenit însă niciodată asupra acestei afirmații. Chiar dacă nimeni nu va stabili poziția lui Lowell și Longfellow în istoria literaturii pe baza aprecierilor lui Poe, aceasta nu înseamnă că părerile lui nu sînt cîtuși de puțin juste. La evaluarea definitivă a acestor scriitori americani va trebui să se țină seama și de părerea lui Poe.

În cele mai bune articole critice, Poe nu ajunge la asemenea calificări. Poe este un judecător drept, poate cel mai drept, atunci cînd judecă scriitorii.

Poeții dați uitării, ca J. G. C. Brainard și Thomas Ward, nu și-au mai recîștigat și nici nu-și vor mai recîștiga reputația după ce Poe a scris

despre ei. Critica lui este depreciativă, dar dreaptă.

Cea mai bună lucrare din acest punct de vedere o constituie studiul asupra lui William Ellery Channing. Poe susţine ideea esenţială că Channing este o copie palidă a lui Tennyson, ducînd pînă la absurd bizarele căutări poetice ale bardului englez. Poe supune versul lui Channing unei examinări tehnice, arătînd pervertirea metrului iambic prin false accente, ca în versul : *„I leave thee,* the *maid spoke to* the *true youth"*. („Te părăsesc, spuse fata credinciosului tînăr").

Poe ridiculizează solicismele lui Channing : *infiniter* („mai infinit"), forma de comparativ a unui adjectiv care nu are comparativ ; descrierea copacilor şi a fetelor cu termenul „somptuos", în sensul de „valoros". În cîteva cuvinte Poe relevă nonsensul la Channing :

Aud solemnul tău imn căzînd
Ca un superb cîntec în urechea mea,
Îmbrăcîndu-te în giulgiul tău aurit,
În timp ce acest mare soare se scurge pe lac.

Iată critica lui Poe : *„Să traducem ceea ce spune domnul Channing. El aude imnul solemn al unui superb cîntec ce îi cade în ureche, iar acest imn îmbracă pe cel ce cîntă într-un giulgiu auriu, la fel, sau în timp ce* un soare mare se scurge pe lac — ceea ce, desigur, e*

* În original *as ;* are atît sensul de *în timp* ce cît şi cel de *la fel.*

încîntător.” [32] Nici un critic nu-l va salva vreodată pe Channing de judecata lui Poe şi probabil nici unul nu va avea intenţia s-o facă.

Cu tot atîta abilitate Poe ştie să se întoarcă de la doborîrea falselor reputaţii la construirea celor reale. Are multe realizări mari în critica pozitivă, cele mai reuşite fiind studiile asupra lui Bryant, Hawthorne şi Dickens.

La Wiliam Cullen Bryant, Poe a găsit virtuţile poetice cele mai admirate — sentimentul frumosului, imaginaţia creatoare, urechea muzicală, originalitatea, forma, tehnica, măiestria laborioasă. Poe leagă de versul lui Bryant epitete ca : *„deosebit de frumos”* şi *„imaginaţie bogată“* şi, într-un spaţiu limitat, își bazează judecata pe o serie de argumente. El laudă *Thanatopsis* şi *Unei păsări de apă* — atunci, ca şi acum, cele mai cunoscute poezii ale lui Bryant ; cel mai mult apreciază *Iunie*, fiind impresionantă, fără a deveni patetică. (Poe susține, fireşte, că pasiunea şi poezia se opun.)

Poe consideră că poetul trebuie să înalţe sufletul ; poezia *Iunie* realizează acest deziderat. Citează strofa începînd cu versurile :

Și ce dacă la prînz strigăte vesele
Se aud din sat ?
Și ce dacă cîntecul fetelor
Se amestecă cu rîsul plăcut ?

Iată cum comentează Poe : *„Aici gîndirea aparţine clasei celei mai înalte de poezie, cea natural-imaginativă şi numai acest lucru deter-*

mină genialitatea autorului".[33] Poe ştie că muza lui Bryant îl trăda uneori, dar considera că defectele erau depăşite de calităţi, aşa încît Bryant rămîne un poet autentic, de reală importanţă.

Cea mai vestită critică literară este aceea la adresa lui Hawthorne. Aici Poe îşi expune filozofia asupra nuvelei şi motivele juste pentru care îl consideră pe Hawthorne un maestru al nuvelei.

Analizînd în 1847 *Povestiri repovestite,* Poe deplînge faptul că Hawthorne este neglijat de public şi de cei care ar trebui să-l cunoască mai bine, colegii săi de publicistică :

„Criticii mediocri ar spune în asemenea ocazii : «Nu există şi Irving, Cooper, Bryant, Paulding şi — Smith ?» sau «Nu-i avem pe Hallak, pe Dana, pe Longfellow şi pe Thompson ?» sau «Nu putem să ne referim cu succes la Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott şi — Jenkins?» Aceste întrebări fără răspuns nu au cuprins niciodată numele lui Hawthorne." [34]

Protestul lui Poe reprezintă un tribut adus capacităţilor sale critice. Ar fi putut să-l denigreze pe Hawthorne ca aparţinînd Noii Anglii sau pentru că foloseşte copios alegoria, Poe detestînd atît Noua Anglie, cît şi alegoria. Hawthorne era însă prea genial pentru a se limita la obiectivizarea sentimentelor şi valorilor subiective. Iată motivul pentru care Poe a putut să-l judece fără idei preconcepute.

Poe a descoperit că Hawthorne a învăţat de la povestirile gotice ale lui Tieck, gen pe care Hotwthorne l-a dezvoltat într-un mod personal

și inimitabil. *Povestirile repovestite* i-au dezvăluit lui Poe talentul unui adevărat maestru.

„Am putea spune că Povestirile *lui Hawthorne aparţin celor mai înalte sfere ale Artei — Arta subordonată unui geniu de mare calitate. Îmi închipuisem, pe bună dreptate, că renumele lui Howthorne se datorește uneia dintre clicile neobrăzate care au asaltat literatura noastră și ale cărei pretenţii vrem să le demascăm cu prima ocazie ; din fericire, m-am înșelat. Cunoaștem puţine compoziţii, ca* Povestiri repovestite, *pe care criticul să le poată recomanda cinstit. Ca americani ne mîndrim cu această carte."* [35]

Poe a descoperit și defecte la Hawthorne, unele reale (prea multă alegorie), altele imaginare (plagiat după William Wilson în *Mascarada lui Howe) ;* prin însuși felul de a privi literatura, Poe a fost incapabil să înţeleagă unele dintre înaltele calităţi ale lui Hawthorne (sensul tragic din *Tînărul Goodman Brown),* formulînd, totuși, cu obiectivitate *„un rezumat al meritelor și defectelor domnului Hawthorne" :*

„Hawthorne iese din comun, fără a fi original — în afara acelor fantezii de detaliu și gînduri izolate, care nu se vor bucura de aprecierea ce li se cuvine din cauza lipsei lui de originalitate în general, și nu vor ajunge la public. Hawthorne este mult prea pasionat de alegorie și nu poate spera să cîștige popularitate atîta vreme cît persistă în această pasiune. Nu vrea să renunţe la alegorie, deși ea nu se potrivește cu stilul său... Hawthorne are stilul cel mai pur, gustul cel mai fin, cunoștinţele cele mai largi,

umorul cel mai delicat, patosul cel mai sensibil, imaginaţia cea mai strălucitoare, măiestria cea mai perfectă...“ [36]

Singura mare greşeală a analizei lui Poe este remarca în legătură cu alegoria. Păcat că nu a apucat să citească romanul alegoric *Scrisoarea roşie,* în care Hawthorne a atins culmea măiestriei, despre care studiul lui Poe asupra *Povestirilor repovestite* afirmă că e o ţintă imposibil de atins atît timp cît autorul nu renunţă la alegorie.

Lungul studiu asupra cărţii *Barnaby Rudge* merită o atenţie specială, deoarece nu-l dezvăluie pe Poe în laboratorul său de critic, ca să spunem aşa, examinînd un text şi confruntîndu-l cu propriile sale teorii asupra unei scrieri bune. Îl vedem extrăgîndu-şi material pentru ceea ce va constitui cel mai vestit poem al său.

Poe prefera nuvela romanului, deoarece prima îi permitea să realizeze o mai mare unitate de efect. Oricum, Poe nu putea să nu recunoască meritele deosebite ale unui bun roman (măiestria lui Defoe în *Robinson Crusoe,* de exemplu); în *Barnaby Rudge* găseşte multe elemente apreciabile, de care se simţea atras parţial prin tematica de mister şi crimă. Poe admiră măiestria extremă cu care Dickens menţine atmosfera de suspensie, dă indicaţii revelatoare şi conduce la soluţii plauzibile. Poe analizează subiectul pentru a demonstra că în general autorul s-a comportat cinstit faţă de cititor, afirmînd lucruri neadevărate şi false nu prin propria sa persoană ca povestitor, ci prin personajele sale. Poe, evi-

dent, credea că personal ar fi putut lega mai bine acțiunea, renunțînd la tot ceea ce i se părea că nu merge (considera, de exemplu, că răzvrătirile lui Gordon n-aveau ce căuta aici, deși lui Dickens îi păreau foarte importante) ; oricum, apreciază romanul ca fiind o poveste polițistă foarte reușită.

Analiza lui Poe asupra romanului poate fi susținută printr-un argument remarcabil. Inițial a avut ocazie să menționeze lucrarea în timp ce apărea în ziar, intuind, din modul în care erau descrise crimele și personajele, că asasinul va fi tatăl lui Barnaby. Se spune că Dickens a fost uimit de acest fapt.[37]

Printre defectele lui *Barnaby Rudge*, Poe menționează prezentarea greșită a păsării rău prevestitoare, ce bîntuie întreg romanul :

„Corbul, pe cît este de amuzant, ar fi putut deveni, mai mult decît apare, o parte din concepția fantasticului Barnaby. Croncăniturile ar fi putut fi auzite profetic *pe tot parcursul dramei. Personajul pe care-l întruchipa ar fi reprezentat față de idiot ceea ce reprezintă în muzică acompaniamentul față de melodie. Fiecare ar fi putut fi distinct. Fiecare ar fi putut fi categoric diferit de celălalt. Între ei s-ar fi putut stabili totuși o asemănare analogică și, deși fiecare ar fi putut exista separat, împreună ar fi format un tot, imperfect fără existența vreunuia dintre ei."*[38]

Poe a corectat în scurt timp opera lui Dickens, compunînd *Corbul.*

Realizările lui Poe în critică, ca şi în povestiri şi poeme, atenuează insuccesele. A admirat prea mult pe Tennyson şi prea puţin pe Burns. A minimalizat importanţa tragediei greceşti şi a supraestimat fantezia *Undine*. Este uşor de extras erorile de judecată din nenumăratele sale studii; dar nu urmărim acest lucru. Succesele sînt prea multe şi prea importante pentru a fi minimalizate. După cum a spus Edmund Wilson: „În literatura noastră nu există o activitate critică comparabilă cu a lui". [39]

Capitolul 7

PERMANENŢA LUI POE

Critica literară asupra operei lui Edgar Allan Poe ajunge pentru a crea neîncredere faţă de critica literară în general. Siguranţa dogmatică a rafinatelor minţi critice cînd nu sînt de aceeaşi părere despre Poe, părerile extreme şi contrare, faptul că atîţia trec de la o extremă la alta constituie motive serioase pentru a ne opri descumpăniţi în faţa posibilităţii unei judecăţi valide, obiective asupra lui Poe sau asupra oricărui alt scriitor.

Se pot aduna citate care să dovedească că Poe este un scriitor de mîna a doua — sau un geniu matur, aproape egal cu maeştrii supremi. S-a spus deseori despre el că a fost supraestimat sau subestimat. Pe plan internaţional ciocnirile de păreri sînt extrem de puternice ; americanii se miră de înalta consideraţie de care Poe se bucură în Franţa, în vreme ce francezii nu pricep lipsa de înţelegere a americanilor, care nu apreciază magistrala personalitate literară ce au dat-o lumii.

Aici se pun în discuţie două aspecte : operele pe care Poe le-a scris şi cele pe care le-a inspirat. Poe poate fi analizat fie pentru realizări, fie pentru influenţa exercitată. Controversele criticii se referă la amîndouă aspectele.

În privința creației lui Poe, problema se rezumă clar în opiniile contradictorii a doi celebri oameni de litere, amîndoi cu mare experiență în arta lor, autorități în istoria literaturii și critici profesioniști.

Henry James: „Entuziasmul față de Poe este dovada unui stadiu de gîndire categoric primitiv".[1]

Edmund Wilson: „Poe nu este încă ceea ce el reprezintă pentru francezi și ar trebui să reprezinte și pentru noi, și anume elementul vital al bagajului nostru intelectual".[2]

Trebuie mărturisit că se poate demonstra că Wilson are dreptate, iar James greșește. Să susținem reversul ar fi să clarificăm ca „fără îndoială primitiv" nu numai maeștrii de mult recunoscuți, ca Baudelaire și Mallarmé, dar și moderni înzestrați, ca Yeats și Valéry. Complicînd controversa, James pare să se fi răzgîndit ulterior în ce-l privește pe Poe, entuziasmîndu-se (e de mirare) de *Arthur Gordon Pym*.[3]

Nu toți membrii corului îndreptat împotriva lui Poe au cîntat aceeași melodie, în aceleași momente. Lor trebuie să li se răspundă dacă ar fi vorba de o apărare decisivă a lui Poe. Unele aprecieri negative sînt, evident, cîteodată juste. Poe poate fi melodramatic, banal, subiectiv. Eroarea acestui gen de critică rezidă în a face ca orice scriitor să apară caraghios dacă te raportezi cu dibăcie doar la defectele lui. Dacă ironizăm „poleiala ieftină" a lui Poe, putem la fel de bine să ironizăm și pompozitatea pedantă a lui Emerson, autoflagelările lui Whitman sau

maniera afectată prin care James rîvnea să dobîndească perfecţiunea. Poe a avut defecte, dar ele nu sînt, sau nu ar trebui să fie, factorul determinant în consideraţiile asupra sa ; a rămas un prea mare scriitor pentru a fi catalogat astfel.

Poe are cea mai mare virtute a scriitorului, aceea de a fi citit uşor, deoarece proza lui vădeşte un elan puternic şi nu devine aproape niciodată plicticoasă ; Poe mînuieşte o artă bazată pe economia de mijloace — arta de a spune pe scurt ceea ce un alt scriitor expune pe larg. Un maestru al frazei în linii mari, scrisă cu forţă, şi creînd în cele mai bune opere efectul ce reiese din înţelegerea sarcinilor literaturii. Este original prin faptul că a inventat un tip de literatură, a perfecţionat altele, a arătat calea pe care trebuie urmărite unele genuri. Poe a depus o activitate multilaterală: poet, povestitor, critic, artist al umorului şi al groazei, al frumosului şi al fanteziei, geniu al povestirii gotice şi al satirei, romantic, realist, simbolist, suprarealist, autor al operelor *Către Helen, Pisica neagră, Principiu poetic, Evrika* şi al studiului asupra lui Hawthorne.

Un scriitor poate activa în mai multe domenii fără a pretinde, pe bună dreptate, monopolul asupra tuturor. Nu este cazul lui Poe, care are dreptul să revendice titlul de cel mai mare poet, nuvelist şi critic al Americii. Că acest titlu e sau nu perfect îndreptăţit, succesele desăvîrşite realizate nu pot fi negate de nici un om de litere american.

Ce se întîmplă cu critica negativă? Parte din ea este pur şi simplu falsă. A trecut vremea cînd cineva îl lua în serios pe Henry Seidel Canby, care afirma că Poe nu avea simţul umorului, pe V. L. Parrington, care spunea că pe Poe nu-l interesa societatea din jurul său, sau pe D. H. Lawrence, care susţinea că opera lui Poe dezvăluie un sinistru amator de cadavre şi droguri.[4] Ideea că principiile asupra artei şi criticii la Poe ar fi incoerente poate fi susţinută numai la nivelul superficial al unor pasaje desprinse de context. Vechea părere dispreţuitoare asupra operei *Evrika* dispare pe măsură ce filozofii ştiinţei analizează din ce în ce mai adînc gîndirea lui Poe şi în special teoria asupra relaţiei dintre intuiţia imaginativă şi descoperirile ştiinţifice.

Mare parte din critica negativă asupra lui Poe este subiectivă. J. B. Priestley, pe care *Ulalume* nu l-a impresionat, aplică epitetul de „haine de teatru roase" unor expresii ca „stătutul lac Auber" şi „pădurea din Weir bîntuită de spirite".[5] Deoarece mărturiseşte că „unii buni judecători ai literaturii" au alt sentiment faţă de acelaşi lucru, ar fi putut să sublinieze că nu exprimă decît propriul său gust, cu care poţi fi sau nu de acord.

Acest soi de subiectivism este o manevră obişnuită în campania de denigrare a lui Poe.

În general este posibil să displacă tipul de literatură creată de Poe, chiar neţinînd seama de modul perfect în care l-a realizat. Celor care nu le plac romantismul, simbolismul, povesti-

rile gotice de groază, versurile ce se adresează mai întîi urechii, probabil că n-au să le placă nici Poe. Orice critic are momente în care nu vede just. E dreptul lui. Nu are însă dreptul să-şi afirme aceste păreri ca fiind criterii universale de apreciere a literaturii ; iată de ce o parte din critica la adresa lui Poe e atît de nejustă.

T. S. Eliot sugera ca poezia lui Poe să fie privită în maniera franceză — adică în ansamblu, şi nu în poeme izolate.[6] Aceeaşi logică estetică se referă şi la restul operei lui Poe. Poe ar trebui judecat în primul rînd nu ca poet, prozator sau critic, ci ca toţi trei la un loc. Doar astfel uimitoarea sa măiestrie în domeniul literaturii devine imediat evidentă.

Poe a fost în egală măsură denigrat şi apreciat ; cînd însă discuţiile asupra realizărilor unui scriitor au durat atît de mult şi au fost susţinute de critici de pe poziţii atît de diferite, trebuie să presupunem că apărătorii sînt mai aproape de adevăr decît denigratorii. Critica negativă, identificarea defectelor, este simplă şi, dacă se susţine bine, devine convingătoare chiar prin aprecieri inferioare. Poe ar fi trebuit atunci să fie de mult desfiinţat. Dar n-a fost, iar reputaţia sa se întăreşte după fiecare atac, dovedindu-ne că Poe nu va coborî niciodată la nivelul inferior la care acuzarea ar vrea să-l vadă condamnat.

Critica pozitivă, identificarea de merite, este mai dificilă ; şi totuşi, în ultima vreme, Poe s-a bucurat de o reconsiderare a operei sale. Unele dintre lucrări sînt revăzute într-o lumină mai

favorabilă. *Evrika* atrage atenţia pe care o merită. *Arthur Gordon Pym* poate că nu are toate elementele de frumos straniu şi sensurile care i-au fost recent atribuite, dar sigur va cîştiga o poziţie mai bună ca în trecut.

Va veni poate timpul cînd *Eldorado* şi *Clopotele* să nu mai fie ignorate fiind socotite neînsemnate. Lista reconsiderărilor favorabile lui Poe creşte.

Dacă trecem de la realizările lui Poe la influenţa sa, situaţia criticii devine mai greu de înţeles. Relaţiile franco-americane sînt foarte enigmatice. De obicei francezii privesc de sus cultura americană ; americanii se laudă în genere cu aproape tot ce posedă ; totuşi în acest caz unic cele două naţiuni acţionează neobişnuit. Francezii admiră un clasic american de a cărui valoare mulţi americani se îndoiesc. De ce l-au adoptat francezii pe Poe într-un moment cînd unii americani îl considerau un fiu vitreg ? O întrebare la care nu vom primi un răspuns satisfăcător decît în viitor.

Criticii denigratori susţin de obicei că francezii nu îl înţeleg pe Poe — că americanii, ostili lui Poe, sînt mai competenţi decît francezii, favorabili în a face aprecieri asupra unui scriitor american. Această critică insistă asupra faptului că Baudelaire, Mallarmé şi Valéry s-au înşelat asupra lui Poe, deoarece nu erau obişnuiţi cu limba engleză, lăudînd versuri greşite, pe care orice persoană de limba engleză le-ar condamna pe loc.[7]

Premisa poate fi acceptată, fără însă a accepta şi concluzia implicată. Interpretări greşite de genul amintit mai sus (chiar acceptînd cazul cel mai grav din acest punct de vedere) nu implică lipsa de înţelegere a operei lui Poe. Dacă simboliştii francezi, avînd în vedere că aveau de-a face cu o limbă străină, s-au înşelat în legătură cu diverse pasaje din Poe, acest argument nu se aplică cînd este vorba de a-i înţelege intenţiile. Sentimentul poetic poate fi distrus de barierele de limbă, dar nu şi ideile. Simboliştii au fost de multe ori uimiţi de simbolurile lui, şi erau perfect conştienţi cînd îi preluau metoda de folosire a acestora în poezie. Ei i-au înţeles încercarea de a împleti poezia cu muzica, şi experienţele cu forme versificate. Poate uneori arta sa le părea difuză, deşi aveau capacitatea de a-i înţelege noţiunea de artă pentru artă. Nu au inventat o figură mitică, căreia să-i atribuie originea propriului lor gen de literatură. L-au descoperit pe Poe şi nu şi-au imaginat o bază preexistentă pentru propriile lor structuri literare, ci au descoperit-o. Altfel, admiraţia lor faţă de predecesorul american ar fi fantezia cea mai de necrezut de care Poe a fost vreodată responsabil.

Nu contează ceea ce au *spus* ei despre Poe, dar ce au *făcut* din el. Iar ce au făcut a fost una dintre cele mai puternice şcoli de poezie, considerată de T. S. Eliot ca plecînd de la Poe, trecînd prin poeţii francezi şi ajungînd la Yeats, Rilke şi el însuşi. [8]

Adevărul este că Franța a dat scriitori capabili să-l urmeze pe Poe într-o nouă fază a literaturii moderne. America nu a făcut-o și este absurd să se susțină că francezii greșesc tocmai pentru că din rîndurile lor s-au ridicat discipoli talentați, care au înțeles indicațiile maestrului și l-au urmat. Este uimitoare siguranța politicoasă cu care se afirmă ignoranța franceză, ca și cum efectul asupra lui Baudelaire ar fi o curiozitate a istoriei literaturii.

Afirmației că Baudelaire nu a înțeles niciodată poezia lui Poe trebuie opusă aceea că a îmbunătățit proza lui Poe (aceste afirmații nu sînt extreme ce se elimină, ci două nepotriviri). Se afirmă că povestirile sînt mai reușite în traducerea franceză decît în original, că Baudelaire a îmbunătățit pe Poe. Această afirmație trebuie contrazisă. Desigur, Baudelaire a făcut unele îmbunătățiri, restrîngînd fraze și folosind cuvinte mai precise, dar numai acolo unde Poe nu-și stăpînea arta la perfecție. Critica nu se poate aplica părții celei mai reușite a operei lui Poe. Traducerea lui Baudelaire din *Prăbușirea casei Usher* nu este superioară originalului.

Dacă Poe l-ar fi influențat numai pe Baudelaire, ar fi fost un motiv de a ironiza părerea celui din urmă. Dacă Poe i-ar fi influențat numai pe poeții francezi, ar fi existat un alt motiv (deși la fel de intangibil ca o teorie euclidiană) de a-i ironiza. Dar influența lui Poe, din contră, s-a făcut simțită în proză și critică, iar poezia lui a influențat întreaga lume occidentală, inclusiv pe cea de limbă engleză.

Realizările literare ale lui Poe, oricît ar fi de mari, nu-i depăşesc influenţa. Nici unul dintre colegii din ţară sau din orice domeniu de activitate, disciplină sau gîndire nu a avut talentul lui în a produce idei rodnice spre a fi cultivate de alţii. Nici unul nu a perceput cu atîta acuitate drumurile viitoare pe care vor păşi scriitorii şi artiştii. Chiar şi proza sa personală a avut efect — ajutînd la formarea atitudinii poetului romantic şi influenţîndu-l pe Oscar Wilde estetul, pe Rosetti prerafaelitul, pe un Whistler şi vehementa lui apărare a artei pentru artă.

Influenţa lui Poe ar trebui urmărită şi documentată într-un studiu larg, ce să cuprindă cel puţin Europa şi America. Ar fi proiectul cel mai valoros pe care un cercetător şi l-ar putea propune. Un proiect foarte greu de realizat, care s-ar întinde din Mexic pînă în Rusia, ramificîndu-se în alte arte — ca pictura (Aubrey Beardsley spune că-i datorează mult lui Poe) sau muzica (Debussy afirma acelaşi lucru) — explicînd cum, admiţînd teoria sau practica lui Poe, sau amîndouă, apar aliaţi curioşi, ca simboliştii şi naturaliştii, decadenţii şi noii critici, Maeterlinck şi Conan Doyle, Jules Verne şi Whistler, Swinburne şi Dostoievski.

Un studiu de acest fel ar face ca nu reputaţia lui Poe, ci uimirea în faţa ei să fie de prost-gust. Poe va apărea ca cel mai mare scriitor al Americii şi scriitorul american de cea mai mare importanţă în literatura lumii.

NOTE ŞI REFERINŢE

Capitolul I

1 F. O. Matthiessen îl citează pe Whitman, dîndu-i dreptate în *American Renaissance* (Renaşterea americană), New York, 1941, p. 541. Multe cărţi care se ocupă de Poe din acelaşi punct de vedere indică preocuparea autorilor prin înseşi titlurile lor : Jacques Bolle *La poésie du cauchemar (*Poezia coşmarului), Neuchâtel, 1946 ; Marie Bonaparte *Edgar Poe, étude psychoanalytique* (Edgar Poe, studiu psihanalitic), Paris, 1933 ; Nicolas-Isidore Boussoulas *La peur et l'univers dans l'oeuvre d'Edgar Poe : une métaphysique de la peur* (Frica şi universul în opera lui Edgar Poe : o metafizică a fricii), Paris, 1952 ; Emile Lauvrière *Le génie morbide d'Edgar Poe* (Geniul morbid al lui Edgar Poe), Paris, 1935 ; John Robertson *Edgar A. Poe : a Psychopathic Study* (Edgar A. Poe, un studiu psihopatic), New York, 1923 ; Frances Winwar *The Haunted Palace ; a life of Edgar Allan Poe* (Palatul blestemat ; o viaţă a lui Edgar Allan Poe). Multe alte cărţi nu ne previn prin titlu, deşi conţinutul lor este asemănător celor citate mai sus. Două dintre cele mai demne de luat în seamă sînt : D. H. Lawrence *Studies in Classical American Literature* (Studii asupra literaturii clasice americane), Londra, 1924 ; Joseph Wood Krutch *Edgar Allan Poe ; a Study in Genius* (Edgar Allan Poe ; un studiu asupra geniului), New York, 1926.

2. N. Bryllion Fagin *The Histrionic Mr. Poe* (Histrionicul domn Poe), Baltimore, 1949 ; James S. Wilson *The Devil*

Was In It (Diavolul era în aceasta), publicat în *American Mercury*, XXIV, 1931, p. 215—220; Walter Fuller Taylor *Israfel in Motley* (Israfel pestriț), publicat în *Sewanee Review*, XLII, 1934, p. 330—340; Clark Griffith *Poe's 'Ligeia' and the English Romantics* („Ligeia" de Poe și romanticii englezi), publicat în *University of Toronto Quarterly*, XXIV, 1954, p. 8—25.

3. Camille Mauclair *Le génie d'Edgar Poe* (Geniul lui Edgar Poe), Paris, 1925. Printre criticii americani care sînt de părerea lui Mauclair, cităm pe Margaret Alterton și Hardin Craig, introducere la *Edgar Allan Poe, Reprezentative Selections* (Edgar Allan Poe, o selecție reprezentativă), American Book Company, 1935; T. O. Mabbott, introducere la *Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe* (Pagini alese din poezia și proza lui Edgar Allan Poe), New York, 1951; Jay B. Hubbell *The South in American Literature* (Sudul în literatura americană), Durham, N. C., 1954, p. 528—550; F. O. Matthiessen *Poe*, publicat în *Sewanee Review*, LIV, 1946, p. 175—205.

Capitolul II

1. *The Complete Works of Edgar Allan Poe* (Operele complete ale lui Edgar Allan Poe), scoase de James Harrison, New York, 1902, XVI, p. 165—166. Menționată de aici încolo sub titlul de *Opere*.

2 *Ibid*, p. 312.

3. *Ibid*, I, p. 345. Această notă „autobiografică" imaginară este mai importantă pentru atitudinea lui Poe față de sine decît pentru amănuntele asupra vieții lui.

4. Edith Birkhead *The Tale of Terror* (Povestirea de groază), Londra, 1921, p. 185—220; Palmer Cobb *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan

Poe (Influenţa lui E.T.A. Hoffmann asupra povestirilor lui Edgar Allan Poe), Chapel Hill, N.C., 1908 ; Gustav Gruener *Notes on the Influence of E.T.A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe* (Note asupra influenţei lui E.T.A. Hoffmann asupra lui Edgar Allan Poe), publicat în *Publications of the Modern Language Association*, XIX, 1904, p. 1—25.

5 Margaret Alterton *Origins of Poe's Critical Theory* (Originile teoriilor critice ale lui Poe), Iowa City, 1925, p. 7—45.

6 *The Letters of Edgar Allan Poe* (Scrisorile lui Edgar Allan Poe), editate de John Ward Ostrom, Cambridge, Mass., 1948, p. 57—58. Numite de aici încolo *Scrisori*.

7. *Opere*, I, p. 151.

8. Hervey Allen *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe* (Israfel. Viaţa şi epoca lui Edgar Allan Poe), New York, 1934, p. 538.

9 Literatura asupra romantismului este imensă. Pentru o bună schiţă asupra direcţiilor sale, vezi Betrand Russel *A History of Western Philosophy* (Istoria filozofiei apusene), New York, 1925, p. 675—684. Pentru referiri speciale la Poe în cadrul mişcării romantice, vezi Mario Praz *The Romantic Agony* (Agonia romantică), traducere de Angus Davidson, Londra, 1933 ; C. M. Bowra, *The Romantic Imagination* (Imaginaţia romantică), Cambridge, Mass., 1949, p. 174—196.

10 *Opere*, XVI, p. 88—89.

11 *Ibid.*, X, p. 30.

12 *Ibid.*, XVI, p. 164.

13 *Ibid.*, p. 183. Vezi, de asemeni, Floyd Stovall *Poe's Debt to Coleridge* (Împrumuturile lui Poe din Coleridge) publicat în *University of Texas Studies in English*, X, 1930, p. 70—127.

14 *Opere*, XVI, p. 167. Carathis este vrăjitoarea din *Vathek*, romanul gotic al lui William Beckford.

15 *Scrisori,* p. 73.

16 *Opere,* I, p. 182.

17 Comentariul injurios al lui Poe este citat în întregime de Arthur Hobson Quinn *Edgar Allan Poe, a Critical Biography* (Edgar Allan Poe, o biografie critică), New York, 1941, p. 485—488.

18 Allen, p. 445—447.

19 *Ibid.,* p. 21.

20 *Scrisori,* p. 78.

21 Controversa Poe — Allen a fost comentată pe larg în multe cărţi, de exemplu de Allen şi Quinn. Interpretarea cea mai echilibrată este poate a lui Edmond Jaloux (combătînd pe Allan), în *Edgar Poe et les femmes* (Edgar Poe şi femeile), Geneva, 1942, p. 57—58.

22 Allen, p. 310.

23 Relaţiile lui Poe cu femeile nu vor fi poate niciodată explicate în mod satisfăcător. Jaloux a dedicat o carte acestui subiect, un comentariu moderat care ar trebui citit pentru a combate pe psihanalişti.

24 Asupra căsătoriei lui Poe, vezi Quinn, Jaloux, p. 149—169.

25 *Scrisori,* p. 356.

Capitolul III

1 *Scrisori,* p. 57.

2 Allen, p. 194—195.

3 *Scrisori,* p. 41.

4 Allen, p. 525.

5 Asupra atitudinii lui Poe faţă de bani şi de datoriile sale, vezi Quinn, p. 95. Parodia lui Bayard Taylor, scrisă în forma versului lui Poe, şi inspirată de influenţa lui Horace Greely asupra poetului se află citată de Edmund Wilson în

The Shock of Recognition (Şocul recunoaşterii, New York, 1943, p. 311—312.

6 *Opere,* XVI, p. 169. Allen Tate remarcă faptul că Poe nu a putut găsi printre credinţele pe care le cunoştea un creştinism care să-l satisfacă : *The Angelic Imagination : Poe and the Power of Words* (Imaginaţia angelică : Poe şi puterea cuvintelor), publicat în *Kenyon Review,* XIV, 1952, p. 455—475.

7 Allen, p. 308. Activitatea lui Poe ca umorist nu a mai putut fi negată de la publicarea următoarelor lucrări : Constance Rourke *American Humor* (Umorul american), New York, 1931, p. 145—149 ; C. Alphonso Smith *Edgar Allan Poe, How to Know Him* (Edgar Allan Poe ; cum să-l cunoşti), Indianopolis, 1921, p. 50—56 ; Walter F. Taylor *Israfel in Motley* publicat în *Sewanee Review,* XLII, 1934, p. 330—340 ; James Wilson *The Devil Was In It,* publicat în *American Mercury,* XXIV, 1931, p. 215—220 ; Napier Wilt *Poe's Attitude toward His Tales* (Atitudinea lui Poe în privinţa povestirilor sale), publicat în *Modern Philology,* XXV, 1927, p. 101—105 ; Clark Griffith *Poe's, 'Ligeia' and the English Romantics,* publicat în *University of Toronto Quarterly,* XXIV, 1954, p. 8—25.

8 *Opere,* XVI, p. 168

9 O tendinţă majoră în cercetările efectuate astăzi asupra lui Poe subliniază interesul faţă de problemele sociale şi politice. Vezi Henry W. Wells *The American Way of Poetry* (Sistemul american de poezie), New York, 1943, p. 19, 27—28 ; Haldeen Braddy *Glorious Incense ; the Fulfillment of Edgar Allan Poe* (Splendida laudă : desăvîrşirea lui Edgar Allan Poe), Washington, 1953, p. 62 ; Herbert M. McLuhan *Edgar Poe's Tradition* (Tradiţia lui Edgar Poe), publicat în *Sewanee Review,* LII, 1944, p. 24—33 ; William Whipple *Poe's Political Satire* (Satira politică la Poe), publicat în *Uni-*

versity of Texas Studies in English, XXXV, 1935, p. 81—95. Ernest Marchand *Poe as Social Critic* (Poe, critic social), publicat în *American Literature*, VI, 1934, p. 28—43. Printre criticii din trecut, Smith, p. 26—37, a anticipat această nouă subliniere.

10 Poe a rupt relaţiile cu Lowell din cauza sentimentelor aboliţioniste ale acestuia. Vezi *Scrisori*, p. 427—428.

11 *American Renaissance*, p. 201—202. Van Wyck Brooks subliniază acelaşi lucru în *The World of Washington Irving* (Lumea lui Washington Irving), New York, 1944, p. 25—26.

12 *Scrisori*, p. 401—402. Allen subliniază faptul că Poe era un obişnuit opioman, p. 641—642, dar pentru o contraargumentare clară şi convingătoare vezi Jaloux, p. 123—132.

13 *Opere*, XVI, p. 6—7.

14 *Ibid.*, XIV, p. 272—273.

15 Vincent Buranelli, *Pascal's Principle of Philosophy* (Principiile filozofiei lui Pascal), publicat în *The New Scholasticism*, XXX, 1956, p. 330—349.

16 Este clasică împărţirea facultăţilor făcută de Coleridge în *Biographia Literaria*, cap. XIII. Basil Willey discută acest aspect al lui Coleridge în *Nineteenth Century Studies* (Studii asupra secolului XIX), New York, 1949, p. 10—27.

17 John Stuart Mill *A System of Logic* (Un sistem de logică), p. 185—187. Mill foloseşte termenul de „raţiocinare" ca sinonim pentru deducţie. Un critic al criticii lui Poe este Denis Marion, *La méthode intellectuelle de Poe* (Metoda intelectuală a lui Poe), *Mesures*, VI, 1940, p. 89—172.

18 *Opere*, XVI, p. 192.

19 *Ibid.*

20 *Posterior Analytics*, p. 100. Acest pasaj este mult discutat în Sir David Ross *Aristotle* (Aristotel), ediţia a patra,

Londra, 1949, p. 39 ; H.W.B. Joseph *A Modern Introduction to Logic* (O introducere modernă în logică), ediţia a doua, Oxford, 1916, p. 391.

21 *Scrisori*, p. 380.

22 *Opere*, XVI, p. 197, Filozofia din *Evrika* a atras atenţia din momentul cînd Paul Valéry şi-a scris aprecierea entuziastă *Au sujet d'Euréka* (Despre Evrika), în volumul *Variétés*, Paris, 1923, p. 113—136. Toate lucrările ce urmează au contribuit la înţelegerea acestei filozofii : Frederick Drew Bond *Poe as Evolutionist* (Poe ca evoluţionist), publicat în *Popular Science Monthly*, LXXI, 1907, p. 267—274 ; George Norstedt *Poe and Einstein* (Poe şi Einstein), publicat în *Open Court*, XLIV, 1930, p. 173—180 ; Philip P. Wiener, *Poe's Logic and Metaphysic* (Logica şi metafizica lui Poe), publicat în *The Personalist*, XIV, 1933, p. 268—274 ; Clayton Hoagland *The Universe of Eureka* (Universul Evrikei), publicat în *Southern Literary Messenger*, *New Series* I, 1939, p. 307—313 ; L. J. Lafleur *Edgar Allan Poe as Philosopher* (Edgar Allan Poe ca filozof), publicat în *The Personalist*, XXII, 1941, p. 401—405 ; Frederick W. Conner *Poe's Eureka ; The Problem of Mechanism* (Evrika lui Poe: problema mecanismului), publicat în *Cosmic Optimism*, University of Florida, 1949, p. 67—91 ; Clarence R. Wylie, Jr. *Mathematical Allusions in Poe* (Aluzii matematice în opera lui Poe), publicat în *The Scientific Monthly*, LXIII, 1946, p. 227—235 ; Edward H. Davidson *Poe : a Critical Study* (Poe, un studiu critic), Cambridge, Mass., 1957, p 223—253.

23 *Opere*, XIV, p. 133—149.

24 *Ibid.*, XVI, p. 206 şi *passim*.

25 *Ibid.*, p. 26.

26 *Ibid.*, I, p. 275.

27 Vezi Allerton, p. 132—183, pentru cercetări asupra surselor lui Poe.

28 *Scrisori*, p. 381—382.

29 *Ibid.*, p. 260.

30 Cele mai puternice argumente în favoarea poziției lui Poe, ca sol al științei viitoare, aparțin lui Nordstedt și Hoagland.

31 Scrisorile lui Eddington și Bauer se află citate respectiv de Arthur Quinn, p. 555—556, și Marie Bonaparte, p. 619—621.

32 *Du cheminement de la pensée (Despre mersul gîndirii)*, Paris, 1931, III, p. 938—939.

33 *Opere*, VIII, p. 294—295.

34 Albert J. Lubell *Poe and A.W. Schlegel (Poe și A.W. Schlegel)*, publicat în *Journal of English and Germanic Philology*, LII, 1953, p. 1—12 ; James Southall Wilson *Poe's Philosophy of Composition* (Filozofia compoziției la Poe), publicat în *North American Review*, CCXXIII, 1926, p. 675—684 ; George Kelly *Poe's Theory of Beauty* (Teoria frumuseții la Poe), publicat în *American Literature*, XXVII, 1956, p. 521—536.

35 *Opere*, XIV, p. 275—276.

36 *Ibid.*, p. 271.

37 *Ibid.*, p. 272.

38 *Ibid.*, p. 271—272.

39 Vezi eseul lui Emerson *The Poet* (Poetul) și Ralph L. Rusk *The Life of Ralph Waldo Emerson* (Viața lui Ralph Waldo Emerson), New York, 1949, p. 301.

40 *Opere*, XVI, p. 156.

41 *Ibid.*, p. 28.

42 *Ibid.*, p. 57.

43 *Ibid.*, p. 164.

44 *Ibid.*, p. 292.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 69.

47 Această apreciere e contrazisă energic de Allen Tate într-un articol în care susţine că Poe n-a reuşit niciodată să-şi integreze intelectul, sentimentul şi voinţa. Totuşi, Tate nu se ocupă de teoria intuiţiei la Poe, element unificator în psihologia lui, şi nici nu observă că lucrările majore ale lui Poe demonstrează un geniu creator sănătos. Poe nu este Roderick Usher, ci creatorul lui Roderick Usher.

Capitolul IV

1 *Opere,* XVI, p. 118.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.,* XIV, p. 74.

4 *Ibid.,* XI, p. 108. Vezi F.L. Paltee *The Development of American Short Story* (Evoluţia nuvelei americane), New York, 1923, p. 115—144.

5 *Opere,* XI, p. 122.

6 *Ibid.,* XVI, p. 67.

7 *Ibid.,* XIV, p. 73.

8 Quinn, p. 745.

9 *Opere,* III,, XXXVII—XXXIX. Problemele legate de acest volum proiectat sînt discutate de T. O. Mabbott în *On Poe's Tales of the Folio Club* (Despre „Povestirile clubului Folio" de Poe), publicat în *Sewanee Review,* XXXVI, 1928, p. 171—176.

10 Patrick F. Quinn *The French Face of Edgar Poe* (Aspectul francez al lui Edgar Poe), publicat în *Southern Illinois Press,* 1957, p. 169—215 ; Davidson, p. 156—180.

11 Bonaparte, p. 312—313 şi 312—327, *passim ;* Leslie A. Fiedler *Love and Death In the American Novel* (Dragostea şi moartea în romanul american), New York, 1960, p. 370—382.

12 Allen, p. 379.

13 Alterton şi Craig, CXV—CXVIII.

14 *Scrisori*, p. 309.

15 Acest argument nu ar fi potrivit dacă *Ligeia*, în ciuda sensului ei evident, ar putea fi considerată fie ca un coşmar al unei minţi tulburate, vezi Roy P. Basler, *The Interpretation of 'Ligeia'* (Interpretarea „Ligeiei"), publicat în *College Englisch*, V, 1944, p. 363—372, fie ca o altă satiră de Poe la adresa povestirii gotice de groază, vezi Clark Griffith *Poe's 'Ligeia' and the English Romantics*, publicat în *University of Toronto Quarterly*, XXIV, 1954, p. 8—25.

16 *Scrisori*, p. 57—58.

17 *Opere*, X, p. 37.

18 Discuţii serioase asupra acestei mari nuvele se află în Darrel Abel *A Key to the House of Usher* (O cheie la casa Usher), publicat în *University of Toronto Quarterly*, XVIII, 1949, p. 176—185 ; Leo Spitzer *A Reinterpretation of The Fall of the House of Usher* (O reinterpretare a „Căderii casei Usher"), publicată în *Comparative Literature*, IV, 1952, p. 351—363 ; Maurice Beebe *The Fall of the House of Pyncheon* (Prăbuşirea casei Pyncheon), publicat în *Nineteenth Century Fiction*, XI, 1956, p. 1—17 ; Charles Feidelson *Symbolism in American Literature* (Simbolismul în literatura americană), Chicago, 1953, p. 35 ; Davidson, p. 196—198.

19 C.P. Cambiare *The Influence of Edgar Allan Poe in France* (Influenţa lui Edgar Allan Poe în Franţa), New York, 1927, p. 257—263 ; Régis Messac, *Le „Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique* (Romanul detectiv şi influenţa gîndirii ştiinţifice), Paris, 1929, p. 305—380.

20 *Opere*, XI, p. 109.

21 Mozelle S. Allen *Poe's Debt to Voltaire* (Împrumuturile lui Poe din Voltaire), publicat în *University of Texas Studies in English*, XV, 1925, p. 63—75.

Capitolul V

1 Alterton şi Craig, p. 248.

2 Killis Campbell, *The Poems of Edgar Allan Poe* (Poemele lui Edgar Allan Poe), Boston, 1917, p. XLIV—LIII. Amintită de aici înainte sub titlul de *Poeme*. Vezi, de asemenea, James Routh *Notes on the Sources of Poe's Poetry ; Coleridge, Keats, Shelley* (Însemnări asupra izvoarelor poeziei lui Poe ; Coleridge, Keats, Shelley), publicat în *Modern Language Notes*, XXIX, 1914, p. 72—75 ; Floyd Stovall *Poe's Debt to Coleridge* (Împrumuturile lui Poe din opera lui Coleridge), publicat în *University of Texas Studies in English*, X, 1930, p. 70—127 ; H. T. Baker *Coleridge's Influence on Poe's Poetry* (Influenţa lui Coleridge asupra poeziei lui Poe), publicat în *Modern Language Notes*, XXV, 1910, p. 94—95.

3 *Opere*, XIV, p. 275.

4 Yvor Winters *Edgar Allan Poe : a Crisis in the History of American Obscurantism* (Edgar Allan Poe : O criză în istoria obscurantismului american), publicat în *American Literature*, VIII, 1937, p. 319—340 ; Charles C. Walcutt *The Logic of Poe* (Logica lui Poe), publicat în *College English*, II, 1941, p. 438—444 ; Joseph Chiari *Symbolisme from Poe to Mallarmé* (Simbolismul de la Poe la Mallarmé), Londra, 1956, p. 92—116. Replici convingătoare la acest gen de critică pot fi găsite în Marvin Laser *The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty* (Creşterea şi structura teoriei frumuseţii la Poe), publicat în *American Literature*, XXVII, 1956, p. 521—536.

5 Poe a ajuns la platonism mai ales prin Shelley. Vezi Norman Foerster *American Criticism : a Study of Literary Theory from Poe to the Present Day* (Critica americană : un studiu al teoriei literare de la Poe şi pînă în zilele noastre), New York, 1928, p. 32.

6 Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français* (Edgar Poe şi primii simbolişti francezi), Lausanne, 1923, p. 175—178.

7 W.C. Brownell, *American Prose Masters : Cooper-Hawthorne-Emerson-Poe-Lowell-Henry James* (Maeştri prozei americane : Cooper-Hawthorne-Emerson-Poe-Lowell-Henry James), New York, 1909, p. 247.

8 *Opere*, XIV, p. 274—275.

9 May Garrettson Evans *Music and Edgar Allan Poe : a Bibliographical Study* (Muzica şi Edgar Allan Poe : un studiu bibliografic), Baltimore, 1939. Citatul din Debussy este pe pagina titlului. Acelaşi subiect este tratat de Charmenz S. Lenhart *Muzical Influences on American Poetry* (Influenţe muzicale asupra poeziei americane), Athens, Ga., 1956, p. 125—160.

10 *Opere*, VIII, p. 283.

11 Quinn, p. 440.

12 *Opere*, XIV, p. 198.

13 *Ibid.*, p. 201.

14 Quinn, p. 561 ; W.L. Werner *Poe's Theories and Practice in Poetic Technique* (Teoria şi practica lui Poe în tehnica poetică), publicat în *American Literature*, II, 1930, p. 157—165.

15 *Poeme*, p. 171—173.

16 Floyd Stovall *An Interpretation of Poe's 'Al Aaraaf'* (O interpretare a lui „Al Aaraaf" de Poe), publicat în *University of Texas Studies in English*, IX, 1929, p. 106—133 ; Richard Wilbur *Poe*, publicat în *Laurel Poetry Series*, New York, 1959, p. 124—131 ; Alterton and Craig, p. 479—490 ; Davidson, p. 13—31. C.M. Bowra analizează mişcarea simbolistă în literatura europeană şi se referă şi la Poe cînd vor-

bește despre condiții în *The Heritage of Symbolism* (Moștenirea simbolistă), Londra, 1943.

17 *Opere,* XIV, p. 208. Din literatura din ce în ce mai numeroasă ce a apărut asupra acestui poem, putem cita ca foarte folositoare următoarele critici : Howard Mumford Jones *Poe' The Raven' and the Anonymous Young Man* (Poe, „Corbul" și tînărul anonim), publicat în *Western Humanites Review,* IX, 1955, p. 127—138 ; Henry W. Wells *The American Way of Poetry* (Sistemul american de poezie), New York, 1943, p. 22 ; Alterton and Craig, p. 500—504, Davidson p. 76—104 ; Wilbur, p. 142—145 ; *Poeme,* p. 246—256.

18 Cea mai bună analiză a poemului este semnată de Thomas O. Mabbott în *Explicator,* I, 1942, p. 25 ; VI, 1948, p. 57 și selecțiuni p. 412. James Miller Jr. îl apără de detractori în *Ulalume Resurrected* (Ulalume reînviată), publicat în *Philological Quarterly,* XXXIV, 1955, p. 197—205.

19 *American Renaissance,* p. 10.

20 Van Wyck Books *Howells : His Life and World* (Howells : Viața și lumea lui), New York, 1959, p. 19.

21 *Scrisori,* p. 426—427.

Capitolul VI

1 John Paul Pritchard *Criticism in America* (Critica în America), Norman, Oklahoma, 1956, p. 70—86 ; Albert J. Lubbell *Poe and A.W. Schlegel* (Poe și A. W. Schlegel), publicat în *Journal of English and Germanic Philology,* LII, 1953, p. 1—12 ; Alterton, *passim.*

2 Alterton și Craig, p. 243.

3 Pritchard, p. 78.

4 *Opere,* XIII, p. 86.

5 *Ibid.,* X, p. 158.

6 Pritchard, p. 231—265.

7 *Opere,* XVI, p. 101.

8 Pentru o respingere logică a argumentului, expus în textul lui Eliot, vezi C.S. Lewis *A Preface to Paradise Lost* (Prefaţă la „Paradisul pierdut"), Oxford, 1942, p. 9—11.

9 *Opere,* XVI, p. 101.

10 *Opere,* XVI, p. 12.

11 Perry Miller *The Raven and the Whale* (Corbul şi balena), New York, 1956, p. 88,112.

12 *Opere,* VIII, p. 277. *Exordium,* în vol. XI, p. 1—8, se află expus punctul de vedere al lui Poe asupra relaţiilor naţionalismului cu critica.

13 *Ibid.,* XV, VIII.

14 *Ibid.*

15 Quinn, p. 432.

16 *Opere,* XI, p. 39—40.

17 *Ibid.,* XVI, p. 172. Vezi, de asemenea, *Boston and the Bostonians* (Bostonul şi bostonienii) XIII, p. 1—13.

18 *Scrisori,* p. 427.

19 *Opere,* XVI, p. 122, 175.

20 *Ibid.,* p. 70.

21 *Fable for Critics* (Fabula pentru critici) a lui Lowell şi reacţia lui Poe se află citate de Edmund Wilson în *op. cit.*

22 *Opere,* XII, p. 41—106.

23 Quinn, p. 316—317.

24 *Opere,* XI, p. 85.

25 Quinn, p. 454, apreciază justeţea (sau injusteţea) acuzaţiilor lui Poe la adresa lui Longfellow.

26 *Opere,* XV, p. 22.

27 *Ibid.,* p. 65.

28 *Ibid.,* p. 115.

29 Asupra acestui subiect, vezi Sidney P. Moss *Poe and His Nemesis — Lewis Gaylord Clark* (Poe şi Nemesis — Lewis Gaylord Clark), publicat în *American Literature,* XXVIII, 1956, p. 30—49 ; Francis B. Demond *The War of the Literati* (Războiul literaţilor), publicat în *Notes and Queries,* CXCVIII, 1953, p. 303—308 ; Miller, *passim.*

30 Quinn, p. 655.

31 *Opere,* XIII, p. 170.

32 *Ibid.,* XI, p. 184.

33 *Ibid.,* XIII, p. 135.

34 *Ibid.,* p. 142—143.

35 *Ibid.,* XI, p. 110.

36 *Ibid.,* XIII, p. 145.

37 Allen, p. 410 ; Brooks, p. 344. Povestirea este discutată de Gerald G. Grubb în *The Personal and Literary Relationship of Dickens and Poe* (Legăturile personale şi literare dintre Dickens şi Poe), publicat în *Nineteenth Century Fiction,* V, 1950, p. 11—12.

38 *Opere,* XI, p. 63.

39 *The Shock of Recognition,* p. 80. Aprecieri favorabile asupra criticii lui Poe se află şi la George Saintsbury *A History of Criticism and Taste in Europe* (Istoria criticii şi a gustului în Europa), Londra, 1904, p. 634—636 ; Summerfield Baldwin *The Aesthetic Theory of Edgar Poe* (Teoria estetică a lui Edgar Poe), publicat în *Sewanee Review,* XXVII, 1918, p. 210—221.

Capitolul VII

1 *French Poets and Novelists* (Poeţi şi romancieri francezi), Londra, 1878, p. 76.

2 *The Shock of Recognition,* p. 84.

3 Patrick F. Quinn *The French Face of Edgar Poe*, I, p. 170. Această carte reprezintă cel mai important studiu asupra comparației reputației lui Poe în Franța și America. Haldeen Brady se ocupă de acest subiect mai pe larg, deși mai superficial în *Glorious Incese : the Fulfillment of Edgar Allan Poe*.

4 Canby *Classic Americans* (Clasici americani), New York, 1931, p. 271, 276, 307 ; Parrington *Main Currents in American Thought* (Tendințe importante în gîndirea americană), New York, 1927, II, p. 57 ; Lawrence, *op. cit.*

5. *Literature and Western Man* (Literatura și omul occidental), New York, 1960, p. 157.

6 *From Poe to Valéry* (De la Poe la Valéry), publicat în *Hudson Review*, II, 1949, p. 327—342.

7 Marcus Cunliffe *The Literature of the United States* (Literatura Statelor Unite), Londra, 1954, p. 66, 71—72 ; Priestley, p. 217.

8 *Notes Toward a Definition of Culture* (Note pentru definirea unei culturi), Londra, 1949. Cititorul de limbă engleză poate urmări acest curent de poezie în lucrările lui Quinn și Braddy, și, *supra*, nr. 3, poate să-l fixeze prin individualități în *Baudelaire on Poe : Critical Papers* (Baudelaire despre Poe : note critice), tradusă de Louis and Francis Hyslop Jr., publicată în *State College*, Pa., 1952 ; Enid Starkie *Baudelaire*, Londra, p. 213—224 ; Stéphane Mallarmé *Selected Prose Poems, Essays and Letters* (Selecție de poeme în proză, eseuri și scrisori), tradusă de Bradford Cook, Baltimore, 1956 ; Norman Suckling *Paul Valéry and the Civilized Mind* (Paul Valéry și spiritul civilizat), Londra, 1954, p. 58—95.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Operele lui Poe şi despre Poe sînt atît de numeroase, încît numai o selecţie riguroasă poate să ajute scopurile acestui studiu limitat ; sarcina de a menţine operele biografice în limite abordabile este foarte dificilă. De aceea, am adoptat principiul de a menţiona numai acele ediţii care au comentarii sau note de o importanţă specială, de a evita repetiţiile în ceea ce priveşte un autor sau un subiect şi de a ignora imensitatea de articole asupra surselor aflate la baza operelor lui Poe. Mare parte din materialul exclus se află la note. Restul poate fi găsit în bibliografiile şi ediţiile la care ne-am referit.

Bibliografii

Evans, May Garretson *Music and Edgar Allan Poe : a Bibliographic Study,* Baltimore, 1939.

Hubbel, Jay B. *„Poe", Eight American Authors* (Poe ; Opt autori americani), publicat în *A Review of Research and Criticism,* editat de Floyd Stovall, Modern Language Association of America, 1956.

Literary History of the United States (Istoria literaturii din Statele Unite), editată de Spiller, Thorpe, Johnson and Canby. New York, 1948, III, p. 689—696. Id, *Bibliographical, Supplement* (Supliment bibliografic), editat de Richard M. Ludwig, New York, 1959, p. 178—180.

Ediții Poe

The Complete Works of Edgar Allan Poe, editate de James A. Harrison, New York, 1902.

The Complete Works of Edgar Allan Poe, editate de Thomas O. Mabbott, Cambridge, Mass., 1961.

Edgar Allan Poe : Representative Selections, editat de Margaret Alterton și Harding Craig, American Book Company, 1935.

Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe, editate de T. O. Mabbott, New York, 1951.

Poe's Short Stories (Nuvelele lui Poe), editate de Killis Campbell, New York, 1927.

The Poems of Edgar Allan Poe, Id., Boston, 1917.

Poe, Laurel Poetry Series, editat de Richard Wilbur, New York, 1959.

Selections from the Critical Writings of Edgar Allan Poe (Pagini alese din scrierile critice ale lui Edgar Allan Poe), editate de F. C. Prescott ; New York, 1909.

The Letters of Edgar Allan Poe, editate de John Ward Ostrom, Cambridge, Mass., 1948.

Surse secundare

Abel, Darrel *A Key to the House of Usher*, publicat în *University of Toronto Quarterly*, XVIII, 1949, p. 176—185. Interpretarea povestirii ca o alegorie psihologică a cărei tehnică o anticipează pe cea a lui Kafka.

Allen, Hervey *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe* New York, 1926. Biografia scrisă de un celebru romancier, mai importantă pentru înțelegerea plină de simpatie decît pentru acuratețea faptelor.

Allen, Mozelle S. *Poe's Debt to Voltaire*, publicat în *University of Texas Studies in English*, XV, 1935, p. 63—75. Cercetează în ce măsură Dupin este asemănător lui Zadig.

Alterton, Margaret *Origins of Poe's Critical Theory*, Jowa City, 1925. Cercetări exhaustive asupra operelor citite de Poe.

Baldwin, Summerfield *The Aesthetic Theory of Edgar Poe* publicat în *Sewanee Review*, XXVII, 1918, p. 210—220. Un eseu care îl consideră pe Poe precursorul criticii moderne în artă.

Bandy, W. T. *New Light on Baudelaire and Poe* (O nouă lumină asupra lui Baudelaire şi Poe), publicat în *Yale French Studies*, X, 1953, p. 65—69. Nota arată cum critica iniţială a lui Baudelaire asupra lui Poe a fost mult influenţată de faptul că poetul francez cunoştea sursele americane.

Basler, Roy P. *The Interpretation of 'Ligeia'* (Interpretarea „Ligeiei"), *College English*, V, 1944, p. 363—372. Povestirea este interpretată ca tratînd despre psihologia anormală, şi nu despre supranatural.

Baudelaire, Charles. *Baudelaire on Poe: Critical Papers*, traducere de Lois şi Francis E. Hyslop, Jr. State College, Pa., 1952. Reflecţii asupra lui Poe, scrise de cel mai mare dintre discipolii săi.

Beebe, Maurice. *The Fall of the House of Pyncheon*, publicat în *Nineteenth Century Fiction*, XI, 1956, p. 1—17. Un interesant studiu paralel referitor la operele lui Poe şi Hawthorne.

Belden, Henry M. *Observation and Imagination in Coleridge and Poe: a Contrast. Papers in Honor of Frederick Johnson* (Observaţia şi imaginaţia la Coleridge şi Poe; un contrast. Note în onoarea lui Frederick Johnson),

Hartford, Conn., 1928, p. 131—175. Un argument că Poe, spre deosebire de Coleridge, şi-a extras materialul mai curînd din cărţi decît din natură.

Blair, Walter *Poe's Conception of Incident and Tone in the Tale* (Concepţia lui Poe asupra întîmplării şi a tonului din povestire), publicat în *Modern Philology*, XLI, 1944, p. 228—240. O reuşită analiză a teoriei şi practicii lui Poe în ficţiunea în proză.

Bolle, Jacques, *La poésie de cauchemar*, Neuchâtel, 1946. Susţine unilateral că anormalităţile psihologice ale lui Poe se proiectează în opera sa.

Bonaparte, Marie *Edgar Poe : étude psychoanalitique*, Paris, 1933. Un argument neplauzibil asupra corelaţiei punct cu punct între anormalităţile vieţii lui Poe şi opera sa.

Bond, Frederick Drew *Poe as Evolutionist* (Poe ca evoluţionist), publicat în *Popular Science Monthly*, LXXI, 1907, p. 267—274. O consideraţie serioasă asupra nuvelei *Evrika* — semnificativă în istoria gîndirii evolutive de la Tales la Darwin.

Boussoulas, Nicolas-Isidore *La peur et l'univers dans Poeuvre, d'Edgar Poe : une métaphysique de la peur*, Paris, 1952. O monografie care nu demonstrează şi nu poate demonstra teza că operele lui Poe sînt dominate de propria sa frică.

Braddy, Haldeen *Glorious Incense : the Fulfillment of Edgar Allan Poe*, Washington, D.C. 1953. O panoramă utilă a realizărilor şi influenţei lui Poe.

Brownell, W.C. *American Prose Masters : Cooper-Hawthorne-Emerson-Poe-Lowell-Henry James*, New York, 1909. Un volum în care Poe este atît de dispreţuit, încît citarea numelui său pare o anomalie.

Cambiare, C.P. *The Influence of Edgar Allan Poe in France* (Influenţa lui Edgar Allan Poe în Franţa), New

York, 1927. O disertație interesantă asupra moștenirii literare lăsate de Poe.

Campbell, Killis *The Mind of Poe and Other Studies* (Spiritul lui Poe și alte studii), Cambridge, Mass., 1933. Cartea cuprinde un număr de articole valoroase asupra variatelor aspecte ale vieții și operei lui Poe.

Canby, Henry Seidel *Classic Americans*, New York, 1931. Capitolul asupra lui Poe îl consideră pe acesta un ziarist care folosește „șmecherii" pentru a atrage atenția, dar și autor al unor lucrări de valoare.

Chiari, Joseph *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, Londra, 1956. Subapreciindu-l pe Poe, autorul se îndoiește că Mallarmé îi este într-atîta de îndatorat pe cît o mărturisea.

Commer, Frederick W, *Cosmic Optimism* (Optimismul cosmic), publicat în *University of Florida*, 1949. Capitolul despre *Evrika* îi discută locul în dezvoltarea gîndirii evoluționiste din literatura americană.

Davidson, Edward H. *Poe : a Critical Study* (Poe : un studiu critic), Cambridge, Mass., 1957. O interpretare rațională, deși uneori exagerată, asupra locului lui Poe în estetica romantismului.

Eliot T.S. *From Poe to Valéry* (De la Poe la Valéry), publicat în *Hudson Review*, II, 1949, p. 327—342. O analiză a moștenirii lui Poe în Franța, preluată de un poet care nu a apreciat foarte mult poezia lui Poe.

Fagin, N. Bryllion *The Histrionic Mr. Poe*, Baltimore, 1949. O biografie semnificativă pentru „revizionismul" în cercetările asupra lui Poe, deoarece îl descrie mai mult ca pe un actor decît ca pe un caz pentru psihanaliști.

Feidelson, Charles *Symbolism and American Literature*, Chicago, 1953. O teză favorabilă lui Poe, fixîndu-i locul în curentul larg al tradiției noastre literare.

Foerster, Norman *American Criticism: a Study in Literary Theory from Poe to the Present Day*, New York, 1928. Un tratat care interpretează după plac evidenţa pentru a găsi contradicţii la Poe.

Friedman, William F. *Edgar Allan Poe, Cryptographer* (Edgar Allan Poe, criptograf), publicat în *American Literature*, VII, 1937. Un articol ce minimalizează capacitatea lui Poe de a rezolva cifruri.

Griffith, Clark *Poe's 'Ligeia' and the English Romantics*, publicat în *University of Toronto Quarterly*, XXIV, 1954, p. 8—25. Consideraţii dubioase că această povestire este o satiră asupra povestirii gotice de groază.

Grubb, Gerald G. *The Personal and Literary Relationship of Dickens and Poe*, publicat în *Nineteenth Century Fiction*, V, 1950, p. 1—22, 101—120, 209—221. O monografie care pune accentul pe calităţile critice introspective ale lui Poe pentru a recunoaşte meritele lui Dickens.

Gruener, Gustav *Notes on the Influence of E.T.A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe*, apărut în *Publications of the Modern Language Association*, XIX, 1904, p. 1—25. Studiul descrie cît de puternic a fost influenţat Poe de către Hoffmann la început, cît şi felul cum a reuşit poetul să scape de sub această influenţă.

Halline, Allan G. *Moral and Religious Concepts in Poe* (Concepţiile morale şi religioase la Poe), publicat în *Bucknell University Studies*, II, 1951, p. 126—150. O pledoarie exagerată asupra laturii etice şi teologice la Poe.

Hoagland, Clayton *The Universe of Eureka*, publicat în *Southern Literary Messenger, New Series*, I, 1939, p. 307—313. Un studiu paralel asupra lui Poe şi

Eddington, concluziile sînt că Poe a realizat oarecum teoria modernă asupra Universului în expansiune.
Hubbel, Jay B. *The South in American Literature,* Durham N.C., 1954. O apreciere superioară a lui Poe ca fiind un artist creator sănătos.
Hungerford, E. *Poe and Phrenology* (Poe şi frenologia), publicat în *American Literature,* II, 1953, p. 209—231. Încearcă să dovedească că Poe a considerat frenologia ca ştiinţă.
Jaloux, Edmond *Edgar Poe et les femmes,* Geneva, 1942. O monografie realistă asupra relaţiilor lui Poe cu femeile şi o corectare utilă a criticii psihanalitice
Jones, Howard Mumford *Poe, 'The Raven' and the Anonymous Young Man,* publicat în *Western Humanities Review,* IX, 1955, p. 127—138. Apărare convingătoare a lui Poe faţă de şcoala de critici care-l desconsideră.
Kelly, George *Poe's Theory of Beauty,* publicat în *American Literature,* XXVII, 1956, p. 521—536. O bună analiză asupra noţiunii de frumos la Poe şi a felului cum a preluat-o de la Platon, prin Schlegel.
Krutch, Joseph Wood *Edgar Allan Poe : a Study in Genius,* New York, 1926. O încercare premeditată şi inutilă de a dovedi că Poe n-a fost decît un caz psihopatic.
Lafleur. L.J. *Edgar Allan Poe as Philosopher,* publicat în *The Personalist,* XXII, 1941, p. 401—405. O scurtă descriere a lucrării *Evrika ;* descrierea este importantă, deşi falsă în multe detalii.
Laser, Marvin *The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty,* publicat în *Journal of English Literary History,* XV, 1948, p. 69—84. O replică la teza că principiile estetice ale lui Poe sînt incoerente.
Lauvrière, Emile *Le génie morbide d'Edgar Poe,* Paris, 1935. O discuţie asupra poeziei şi a povestirilor lui Poe.

stăruind prea mult asupra elementelor autobiografice în aspectul lor gotic.

Lawrence D. H. *Studies in Classical American Literature*, Londra, 1924. O carte de eseuri scrisă de un mare scriitor, care-l consideră greşit pe Poe, ca reflectîndu-se în povestirile sale de groază.

Lemonnier, Léon *Edgar Poe et les conteurs français* (Edgar Poe şi povestitorii francezi), Paris, 1947. O schiţă asupra prozatorilor francezi influenţaţi de Poe.

Edgar Poe et les poètes français (Edgar Poe şi poeţii francezi), Paris, 1932. O schiţă a poeţilor francezi influenţaţi de Poe.

Lenhart, Charmenz S. *Musical Influence on American Poetry*, Athens, Ga., 1956. Capitolul asupra lui Poe arată că poetul avea o bună înţelegere a muzicii ca artă şi ştiinţă; explică totdeodată aplicarea muzicii la poezie de către Poe.

Lind, S.E. *Poe and Mesmerism* (Poe şi mesmerismul), publicat în *Publications of the Modern Language Association*, LXII, 1947, p. 1077—1094. Discutarea interesului lui Poe faţă de hipnotism şi a folosirii acestui motiv în scrierile sale.

Lubell Albert J. *Poe and A.W. Schlegel*, publicat în *Journal of English and Germanic Philology*, LII, 1953, p. 1—12. Articolul investighează împrumuturile lui Poe din Schlegel şi arată că Poe îşi bate joc mai mult decît se crede de efectele sale de groază.

Mabbott, Thomas O. *On Poe's Tales of the Folio Club*, publicat în *Sewanee Review*, XXXVI, 1928, p. 171—176. Un comentar savant asupra cărţii pe care Poe nu a publicat-o niciodată.

Poe's, 'Ulalume', publicat în *Explicator*, I, 1942, p. 25 şi VI, 1948, p. 57. Analiza cea mai plauzibilă asupra sensului acestei poezii.

McLuhan, Herbert Marshall *Edgar Poe's Tradition* (Tradiţia lui Edgar Poe), publicat în *Sewanee Review*, LII, 1944, p. 24—33. Descrierea lui Poe ca fiind singurul om de litere cosmopolit al Americii secolului al XIX-lea şi un produs al tradiţiei ciceroniene a Sudului.

Marchand Ernest *Poe as a Social Critic*, publicat în *American Literature*, VI, 1934, p. 28—43. Un articol ce-l descrie pe Poe ca foarte interesat de problemele politice şi sociale din punctul de vedere al intelectualului şi al *gentleman*-ului din Sud.

Marion, Denis *La méthode intellectuelle de Poe* (Metoda intelectuală a lui Poe), publicat în *Mesures*, VI, 1940, p. 89—127. Un studiu critic asupra folosirii analizei în logica lui Poe.

Mathiessen, F.O. *Poe* publicat în *Sewanee Review*, LIV, 1946, p. 175—205. Un eseu frumos şi elogios asupra realizărilor lui Poe.

Mauclair, Camille *Le génie d'Edgar Poe*, Paris, 1925. Un studiu valoros, asupra lui Poe, considerînd că arta acestuia este autonomă, aproape pe de-a-ntregul un produs al imaginaţiei sale creatoare, dar puţin legată de experienţele sale directe.

Messac, Régis *Le „Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929. Un tratat masiv acordîndu-i lui Poe un rol important în tratarea acestui subiect.

Meyerson, Emile *Du cheminement de la pensée*, Paris, 1931. O analiză modernă extrem de rafinată asupra logicii şi filozofiei în ştiinţă, menţionîndu-l pe Poe ca un precursor, din cauza lucrării *Evrika*.

Miller James, Jr. *'Ulalume' Resurrected* publicat în *Philological Quarterly*, XXXIV, 1955, p. 197—205. O apărare a poeziei lui Poe începînd cu acest faimos exemplu.

Moss, Sidney P. *Poe and His Nemesis-Lewis Gaylord Clark,* publicat în *American Literature,* XXVIII, 1956, p. 30—49. Dovezi legate de „războiul literaţilor".

Norstedt George Poe and Einstein, publicat în *Open Court,* XLIV, 1930, p. 173—180. Cea mai îndrăzneaţă încercare de a dovedi că Poe a anticipat ideile importante ale ştiinţei secolului al XX-lea.

Pritchard, John Paul *Criticism in America,* Norman, Okla., 1956. O istorie care îl consideră, judicios, pe Poe, ca fiind primul dintre marii critici americani.

Quinn, Arthur Hobson *Edgar Allan Poe : a Critical Biography,* New York, 1941. Cea mai bună şi mai completă carte asupra lui Poe.

Quinn, Patrick F. *The French Face of Edgar Poe, Southern Illinois Press,* 1957. Cea mai bună explicaţie a imensei reputaţii a lui Poe în Franţa.

Rourke, Constance *American Humor : a Study of the National Character,* New York, 1931. O monografie ce tratează corect un aspect al lui Poe, deseori trecut cu vederea.

Routh, James *Notes on the Sources of Poe's Poetry : Coleridge, Keats, Shelley,* publicat în *Modern Language Notes,* XXIX, 1914, p. 72—75. O scurtă comparaţie a unor versuri pentru a arăta sursele de inspiraţie la Poe.

Saintsbury, George *A History of Criticism and Taste in Europe, Londra,* 1904. O istorie de mari dimensiuni care îl menţionează favorabil pe Poe-criticul, cu o opinie mai bună decît de obicei asupra „Raţiunii versului".

Saisset, Léon et Frédéric *Les histoires extraordinaires d'Edgar Poe* (Istoriile extraordinare ale lui Edgar Poe), Paris, 1939. O bună introducere asupra ficţiunii la Poe şi asupra originilor şi influenţei ei.

Smith, C. Alphonso *Edgar Allan Poe: How to Know Him*, Indianopolis, 1921. Poate cea mai bună introducere la Poe, această operă mai veche demonstrează multe aspecte ale umorului și interesului social la Poe, acum redescoperite.

Smith, H.E. *Poe's Extension of His Theory of the Tale*, publicat în *Modern Philology*, XVI, 1918, p. 195—203. Notează modul în care Poe și-a perfecționat unitatea de efect.

Stovall, Floyd *Poe's Debt to Coleridge*, publicat în *University of Texas Studies in English*, 1930, p. 70—127. O cercetare adîncită asupra influenței lui Coleridge asupra poeziei, ficțiunii, criticii și gîndirii la Poe.

An interpretation of Poe's 'Al Aaraaf, publicat în *University of Texas Studies in English*, IX, 1929, p. 106—133. O investigație sensibilă a sensului poemului.

Tate, Allen *The Angelic Imagination: Poe and the Power of Words*, publicat în *Kenyon Review*, XIV, 1952, p. 455—475. Un studiu analitic care insistă prea mult asupra dezintegrării personalității și operei lui Poe.

Taylor, Walter Fuller *Israfel in Motley*, publicat în *Sewanee Review*, XLII, 1934, p. 330—340. Respingerea vechiului mit asupra lui Poe, acel al melancolicului psihopat.

Valéry, Paul *Variétés*, Paris, 1923. Conține aprecierea cosmologiei lui Poe și susținerea dreptului său de a fi numit solul viitoarelor idei științifice.

Walcutt, Charles C. *The Logic of Poe*, publicat în *College English*, II, 1941, p. 438—444. Susținerea exagerată că logica estetică a lui Poe este incoerentă.

Wels, Henry W. *The American Way of Poetry*, New York, 1943. Un studiu care-l descrie pe Poe ca un artist cosmopolit și un american radical.

Werner, W. L. *Poe's Theories and Practice in Poetic Technique*, publicat în *American Literature*, II, 1930, p.

157—165. O discutare pe scurt a aspectelor tehnice ale poeziei lui Poe.

Whipple, William *Poe's Political Satire*, publicat în *University of Texas Studies in English*, XXXV, 1956, p. 81—95. Interpretarea unora dintre povestirile lui Poe ca ironii burleşti la adresa lui Jackson şi Van Buren.

Wiener, Philip P. *Poe's Logic and Metaphysic*, publicat în *The Personalist*, XIV, 1933, p. 268—274. O apărare scurtă dar cuprinzătoare a înţelegerii filozofice la Poe.

Wilson, Edmund *The Shock of Recognition*, New York, 1943. Selecţiuni din marii critici ai literaturii americane incluzînd 11 dintre studiile lui Poe, cu o frumoasă introducere ce apreciază realizările sale în acest domeniu ; cuprinde şi comentarii asupra lui Poe de Lowell, Whitman, D.H. Lawrence, Mallarmé şi Bayard Taylor.

Wilson, James S. *The Devil Was In It*, publicat în *American Mercury*, XXIV, 1931, p. 215—220. O scurtă apreciere a lui Poe ca autor de satire la adresa povestirii gotice de groază.

Wilt, Napier, *Poe's Attitude toward His Tales*, publicat în *Modern Philology*, XXV, 1927, p. 101—105. Autorul atrage atenţia că Poe încearcă uneori efecte de şoc acolo unde pare autobiografic.

Winters, Yvor *Edgar Allan Poe : a Crisis in the History of American Obscuratism*, publicat în *American Literature*, VIII, 1937, p. 319—340 ; retipărit în *Maule's Curse*, Norfolk, Conn., 1938. Condamnare totală a lui Poe bazată pe afirmaţia ciudată că Poe este considerat un mare scriitor, fiindcă domnul Winters şi „majoritatea prietenilor mei" au „dormit".

Woodberry, George E. *Edgar Allan Poe*, Boston, 1885. Una dintre primele biografii critice bune asupra lui Poe ; merită consultată şi azi.

INDICELE NUMELOR DE AUTORI ȘI LUCRĂRI IMPORTANTE CITATE*

---

* Titlurile de lucrări s-au dat cu litere cursive.

CUPRINS

Redactor responsabil: MIHAI VASILIU
Tehnoredactor: AUREL BUCUR

Dat la cules 04.03.1966. Bun de tipar 06.06.1966. Apărut 1966. Tiraj 20.160 ex. broşate. Hîrtie tipar înalt B mat de 63 g/m². Format 700×920/32. Coli ed. 8,71. Coli tipar 7,25 A. nr. 2.105. C. Z. pentru bibliotecile mari 8A. C. Z. pentru bibliotecile mici 8A—95=R.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti, Republica Socialistă România
Comanda nr. 3220

Lei 4,75